

Alvar González-Palacios

# IL TEMPIO DEL GUSTO



Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco  
Roma e il Regno delle Due Sicilie

Longanesi & C

1984



## *Sommario*

Arti decorative, arti »altre«	13
Avvio allo studio della mobilia italiana	19
 <i>Roma</i>	
Tracciato per il mobile romano	53
Il Bernini e la mobilia	75
Lavori lignei	83
Un tavolo del Cinquecento	85
Un piano intarsiato di marmi antichi e le origini del commesso fiorentino	87
Una teca per santa Cecilia	89
Due armadietti del primo Seicento	90
Due »guéridons« berniniani	91
Un orologio inconsueto	92
Uno studiolo in ebano e pietre dure	93
Una coppia di specchiere tardobarocche	94
Una scrivania atipica	95
»Consoles« romane per Macerata	96
Un tavolo curioso da Palazzo Rospigliosi	97
Un cassettone monumentale	98
Un mobile dipinto da Sebastiano Conca	99
Due pendole settecentesche	101
Un tavolo di Nicola Bargilli	102
Un comodino di Giovan Battista Barnabei	103
Un comò laccato alla francese	104
Un comò laccato a giapponeserie	105
Due tavolini di Pietro Rotati	106
Per Giovanni Ermans	107
Due »consoles« neoclassiche e Duquesnoy	108

Sei ventole piranesiane	110
Due »consoles« con piani di mosaici antichi	111
Piranesiana	113
»Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizj desunte dall'architettura egizia, etrusca, greca e romana«	115
»Vasi candelabri cippi sarcophagi tripodi e lucerne ed ornamenti antichi...«	120
Un vaso piranesiano	126
Un mosaico appartenuto al d'Azara	127
I mani del Piranesi: Valadier padre e figlio	129
I mani del Piranesi: i Righetti, Boschi, Boschetti, Raffaelli	139
Due riduzioni dall'antico di Francesco Righetti	148
Lavori in metallo	149
Una Pace per i Medici	151
Un orologio tra Ferri e Schor	153
Un corno di rinoceronte	154
Un »souvenir« per il cardinale Rospigliosi	155
Una lucerna in argento del 1696	156
Una caffettiera alla persiana	157
Una lucerna del Birelli	158
Una lucerna del Bartolotti	159
Due vescovi degli Arrighi	160
Una lampada fra Giardini e Valadier	161
Un'acquasantiera del Fornari	162
Un servizio da cioccolata del Gondi	163
Una tazza puerperale del Valadier	164
Una cassetta piranesiana per il carbone	165
Una statuetta portamedaglia	166
Una lucerna per il cittadino Mastai	167
Due calamai ispirati a Monte Cavallo	168
Colonne e obelischi dall'antico	169
Una caffettiera per Paolina Borghese	170
Altri argenti per i Borghese	171
Un deposito papale in miniatura	172

Varia	173
Vasi in porfido	175
Un'anfora laccata per il cardinale Altieri	177
Due placche giapponesi per il mercato romano	178
Due statuette del Pinelli	179
Mosaici	181
Giovanni Battista Calandra	183
Provenzale e Moretti: indagine su due mosaici	194
Una cornice neoclassica (e una nota su Giovanni Beltrami)	201
 <i>Le Due Sicilie</i>	
Un adornamento vicereale per Napoli	205
Giovanni Battista De Curtis, Iacobo Fiamengo e lo stipo manierista napoletano	237
Un altro stipo manierista napoletano	246
Ricerche sul Seicento	249
Una Deposizione su avorio graffito	251
Un tavolo fiorentino per il viceré	252
Una cornice ottagonale in ebano	254
Una »cascetiella« in ebano	255
Un capolavoro di Lorenzo Snaiter	256
»La scandalosa«	258
In attesa di giudizio	259
Le Quattro Parti del Mondo di Carlo II	260
Il Bene e il Male in un'allegoria cattolica di Lorenzo Vaccaro	262
San Giorgio e la Principessa tra sacro e profano	272
Un bacile e altri argenti della fine del secolo	274
Oro, ebano e tartaruga	276
Un tavolo inconsueto	278
Un doppio mobile per un viceré austriaco	279
Un reliquario per santa Teresa	280
Un letto per casa d'Avalos	281
Uno stipo napoletano (?) con olii fiorentini	283
Un interno del tardo Seicento a Napoli	284
Mecenatismo, ornato e addobbi alla corte di Napoli: 1734-1805	287

Effemeridi partenopee del Settecento	317
La storia di Maria Amalia e di Carlo di Borbone in quattro cere	319
La »cassuola« e il martello per la prima pietra di Caserta	321
Tartarugari magnifici	323
Per la cultura di Giuseppe Gricci	326
La Real Fabbrica della Porcellana di Napoli: posizione di Filippo Tagliolini e di Domenico Venuti	329
Porcellane di Meissen, Sèvres e Vienna dei reali di Napoli	342
Due scene di conversazione in miniatura	347
Fatti e congetture su Michele Lofrano	349
Un'acquasantiera col trionfo dell'Immacolata	353
Una zuppiera per un principe	355
Due angoliere con diaspri siciliani (per la Russia?)	357
Una straordinaria coppia di »commodes«	360
Un camino disegnato dal Piranesi ma fatto a Napoli	361
Gli arredi e la decorazione della Villa Favorita a Resina	363
Il principe di Palagonia, Goethe e i mobili in vetro	381
Un tavolo di Sèvres per il re di Napoli	389
Nota dell'autore	397
Nota bibliografica	398
Ringraziamenti	399
Indice delle tavole	403
Indice dei nomi	405

In inglese, per definire l'argomento di questa pubblicazione, si usa l'espressione *applied arts* – arti applicate – che non solo rivela una certa aria di condiscendenza nella scelta dell'aggettivo, ma è più recente del periodo al quale appartiene la maggior parte degli oggetti di cui ci occuperemo.

La consuetudine di chiamare *applied arts* tutte queste creazioni artistiche risale infatti solo alla metà del secolo scorso, all'epoca cioè in cui furono creati i maggiori musei nazionali e in tutta Europa si organizzarono gigantesche esposizioni internazionali dei lavori d'arte, antichi e moderni, provenienti da ogni paese. In Francia, con maggior buonsenso, le *applied arts* furono chiamate *arts décoratifs* – arti decorative –, mentre in Italia, dove sono sempre prevalsi preconconcetti accademici, si scelse un'espressione quasi infamante, *arti minori*. I tedeschi, molto sintomaticamente, preferirono chiamarle *Kunstgewerbe*: arti industriali.

Ma può forse l'arte essere «applicata», «decorativa», «minore» o «industriale»? Ci sembra piuttosto che tutte queste distinzioni siano antitetiche tra loro. Il disegno o la concezione di un oggetto è altrettanto difficile, altrettanto «artistica» quanto quella di un quadro o di un edificio. Ieri come oggi, gli artisti hanno dedicato la loro attenzione a tutti gli aspetti della creatività, ma se per Le Corbusier o Alvar Aalto si menziona il fatto che hanno disegnato anche i mobili per le case di loro progettazione, spesso si dimentica che grandi scultori o architetti del passato, quali Gian Lorenzo Bernini o Robert Adam, fecero più o meno la stessa cosa.

Naturalmente si fa qui riferimento all'invenzione, al «pensiero» di un'opera: la sua esecuzione è tutt'altra faccenda e nessuno pensa che Le Corbusier o Bernini abbiano mai costruito una sedia. Per questo lavoro ci sono sempre stati artefici specializzati che, talvolta, sono diventati famosi quanto pittori o scrittori di grido: il nome di Boulle, ad esempio, non è mai scomparso, mentre si è perduta memoria di molti altri esponenti delle tre arti «nobili». A volte la posizione sociale di questi artefici è stata prestigiosa: David Roentgen – il grande ebanista tedesco della fine del Settecento – accumulò una fortuna davvero considerevole. I tornitori in avorio godevano di una fama che sfiorava la negromanzia, mentre gli «arcanisti» che conoscevano il segreto della porcellana erano molto ricercati dai sovrani di tutta l'Europa.

In qualche caso sporadico il dono creativo e la grande abilità manuale si fusero nella stessa persona: difficile dire se Benvenuto Cellini fosse in vita più famoso come orafo o come scultore; stolto ritenere che la saliera d'oro di Vienna sia un oggetto d'arte «minore» anziché studiarla assieme al *Perseo* della Loggia dei Lanzi a Firenze. Una differenza sostanziale tra le varie forme d'arte esiste con tutta probabilità solo nella mente dei cattedratici dell'Ottocento, il secolo borghese per antonomasia. A Luigi XIV poco importava se Charles Le Brun intendesse a progettare arredi per Versailles (come infatti fece) piuttosto che a dipingere le volte della Galerie des Glaces: ai suoi occhi c'era poca differenza tra queste occupazioni. Quel che gli premeva era che il sole della sua gloria splendesse in tutto il suo fulgore.

Questi semplici fatti ci aiuteranno a confutare l'idea che le arti «minori» tendano a evolversi in ritardo: tutti gli elementi di un insieme architettonico o decorativo – se appena ne meritano il nome – costituiscono un'unità indivisibile. Sarebbe assurdo pensare, ad esempio, che Pio VI, gran collezionista di antichità e una delle figure chiave del Neoclassicismo, potesse aver arredato i propri appartamenti in Vaticano in uno stile che non rispecchiasse la passione nutrita verso l'arte del suo tempo e verso quella del passato. Gli oggetti e i mobili da

lui commissionati – come i tavoli scolpiti dal Franzoni per la Sala degli animali nel Museo Pio-Clementino (vedi fig. 157) – riflettono invariabilmente questo amore per i materiali rari e preziosi e uno stile – tipico della Roma tardosettecentesca – che combinava il carisma delle forme classiche con la fedeltà alla grande tradizione barocca; una caratteristica spesso presente in molti aspetti dell'architettura, della pittura e della scultura romana dell'epoca.

Si può giustamente dedurre che un interno rifletta, come uno specchio, le concezioni di un dato momento storico, con tutti i suoi tropismi – vizi e virtù. Anche in secoli più eclettici, come quello in cui viviamo, la combinazione dei vari *revivals* si può facilmente isolare poiché essi sono sintomatici del periodo cui appartengono. Le evocazioni medioevali escogitate dagli architetti o dagli arredatori del diciannovesimo secolo non potrebbero mai essere confuse con i prototipi, poiché conservano un preciso sapore ottocentesco anche quando copiano fedelmente gli originali. Non esistono falsi per un vero conoscitore. Come un'atmosfera, un'opera d'arte non può essere ricreata: è irripetibile. Anche il collezionismo fa parte di questa sfera di sensibilità, ciò che oggi si ama e si acquista non è necessariamente quello che si desiderava ieri: per quanto ancora famosi, i lavori del francese Bernard Palissy erano più apprezzati all'inizio del secolo, mentre i dipinti di Guido Reni godono oggi di un favore mai incontrato fin dal Settecento.

Pur se gli oggetti che costituiscono un interno si considerano parti di un insieme, possono anche essere studiati avulsi dal contesto per cui furono concepiti. Questo è di solito il metodo seguito dagli storici dell'arte, ma una simile prassi, se ha i suoi meriti, ha anche i suoi aspetti negativi. Ovviamente, la conoscenza tecnica di un'opera è essenziale per giungere alla sua totale comprensione: è indispensabile tenere presente i limiti, le carenze e le possibilità di ogni mezzo espressivo. Questi, assieme al virtuosismo di un artista o alla rarità di un esemplare, giocano una parte fondamentale in un ponderato apprezzamento critico. Tutti questi fattori a volte limitano l'equilibrio di un giudizio o lo fanno ricadere in classificazioni meccaniche. Se è vero che gli esperti sfiorano talvolta il bizantinismo, non si dimentichi che essi trovano l'infinito in un microcosmo. È impossibile, d'altro canto, pervenire a verosimili conclusioni storiche senza solide basi filologiche: le generalizzazioni sono gli eleganti capitelli di colonne sorrette da solidi tori.

Non tutte le suppellettili antiche – anche se molto ricercate ora dai collezionisti – sono necessariamente opere d'arte. Quegli arredi che avevano uno scopo puramente pratico possono essere diventati di grande interesse per la loro rarità, come si diceva prima. Nella mente degli amatori, questa loro condizione, quasi di reperto archeologico, ritrova anche giustificazioni venali, seppur i due fatti sembrino contraddittori. Se certi oggetti erano solo funzionali, altri furono concepiti come puri ornamenti, aggettivi preziosi di una frase. Senza alcun uso pratico, possono ancora incantarci per la loro bellezza intrinseca. Se alcune sedie a dondolo americane furono fatte solo per essere usate, cioè per sedersi, talune delicate scrivanie dell'ebanista parigino Adam Weisweiler erano destinate a signore svaporate che non scrivevano altro che *billets doux*. Un mobile può essere funzionale, utile, necessario, ma può anche essere un oggetto squisitamente futile.

Potrebbe rivelarsi interessante indagare sui committenti di mobili e oggetti d'arte; le implicazioni sociali e politiche scaturite da una ricerca di questo genere riempirebbero molti scaffali. E infatti il volume di Francis Haskell, *Mecenati e pittori* (pubblicato in Italia nel 1966), è una summa non solo di storia dell'arte ma di storia *tout court*: seguendo la stessa impostazione del critico inglese (rivolta alla committenza patrizia soprattutto a Roma e a Venezia) si potrebbero scrivere pagine illuminanti per quel che tocca l'arredo e la decorazione.

Le descrizioni degli interni hanno occupato sempre un posto importante nelle opere letterarie di ogni paese. Grandi scrittori quali Balzac, Dickens, Proust hanno ritratto gli ambienti e lo sfondo dei loro romanzi con la stessa finezza, precisione e incisività dedicate ai personaggi che vi si muovono. La tragedia o la commedia della vita è posta in risalto dalla linea di un mobile: un oggetto può essere a volte legato alle abitudini di un personaggio quanto gli abiti che indossa, ridicoli o sublimi a seconda dell'ottica con cui sono analizzati.

Le capacità di riflettere una sensibilità particolare sono ancora più evidenti per tutto quel che riguarda la moda: come un sapore o un aroma, il particolare carattere di un oggetto ha la magia dell'immediato. La ricostruzione di un interno attraverso immagini scritte può raggiungere uno straordinario potere evocativo, ma la sua totale invenzione è in grado di trasmettere una sensazione altrettanto intensa e talvolta persino più poetica. Con poche parole la Contessa Lara – certo non all'altezza degli autori citati sopra, ma espressione tipica del *kitsch* italiano fine Ottocento – ricrea la polverosa, affollata atmosfera del suo nido d'amore, un curioso misto di Liberty, *orientalia* e *horror vacui*:

*Facean corona all'ampio letto nostro  
snelli mobili a intarsi  
di madreperla e giada;  
là, in mezzo a de le seriche  
pieghe, affacciava la sua creta un mostro;  
qua, senz'arte, eran sparsi  
ventagli, vasi e qualche antica spada.  
A traverso le tende ed i colori  
de' vetri istoriati,  
come dentro una chiesa  
miti i raggi filtravano...*

Si tratta, chiaramente, di una nota realistica, quasi fotografica. Un'impressione ben diversa ottiene, con fantasia opposta, Jan Potocki nel suo *Manoscritto trovato a Saragozza*: ricordi di cose immaginate o vissute, echi i primi del gusto perverso di una *bas bleu*, i secondi miraggio di suprema opulenza.

«Attorno al salone erano disposte delle *commodes* con cassetti che, anziché essere decorati in bronzo, avevano delle rifiniture in oreficeria con cammei incastonati come si vedono nei gabinetti dei regnanti. Le *commodes* rinchiudevano una raccolta di medaglie d'oro della più bella fattura.

«Entrammo poi nella camera da letto, una stanza ottagonale con quattro alcove nelle quali erano sistemate delle enormi lettiere. Non v'erano né lambris né tappezzerie né soffitti, essendo il tutto rivestito di mussola delle Indie drappeggiata con un gusto mirabile e ricamata con tale arte che si sarebbe presa per una qualche nebbia nella quale persino Aracne sarebbe rimasta imprigionata.

«La sala da bagno era una rotonda ricoperta di madreperla e di ricami di Burgos. Invece di essere tappezzate, le pareti erano decorate di fili di perle a grosse maglie con frange di perline tutte della stessa grandezza e della stessa luce. Attraverso il soffitto, composto da un solo enorme vetro, si vedevano nuotare i pesci d'oro della China. Al posto della vasca era stata sistemata una piscina circolare attorno alla quale, in mezzo al muschio artificiale, splendevano le più belle conchiglie dei mari delle Indie.»

Gli interni non servono solo come immagini letterarie o termometri storici, sono anche espressioni dell'anima, di una *Sehnsucht*, e possono collegarsi alla posizione sociale o al prestigio del personaggio per cui furono creati. A volte questo fenomeno è così ben intrecciato a una precisa personalità o a un momento storico particolare che finisce col prenderne il nome. C'è infatti uno stile per ognuno degli ultimi Luigi di Francia e dei Giorgio d'Inghilterra, per l'Impero come per la Restaurazione, per il Fascio come per il Nazismo.

Stile: parola difficile a cogliersi in questo contesto. Alcuni dizionari enunciano che lo stile è quella particolare espressione tipica di un autore, di un dato periodo, di una tradizione. Se tale definizione è invariabilmente sfuggente, altre informazioni in proposito sono ugualmente approssimative. Quando nasce uno stile? Quando si conclude? Non corrisponde mai esattamente al periodo storico nel quale si manifesta: lo stile Luigi XVI comincia sotto Luigi XV, e l'Impero in alcuni paesi fu in auge per molti anni dopo la morte di Napoleone (in Russia, per esempio, continuò fino a circa il 1850). D'altro canto, due stili diversi, addirittura



opposti, possono coesistere, più o meno felicemente, nello stesso paese e a volte nella stessa città. Basterà pensare che alcuni dei nostri contemporanei più colti e sensibili sono indifferenti all'arte di oggi e preferiscono circondarsi di oggetti d'altre epoche, talora solo di cose vecchie, passate di moda ma non ancora antiche. Se alcuni arredano le proprie case con mobili rinascimentali o settecenteschi, altri preferiscono modelli di Marcel Breuer o Mies van der Rohe, copiati da prototipi di quaranta, cinquant'anni fa. Queste derivazioni, fatte in serie, un giorno saranno di difficile datazione: meno un oggetto è personale, più è arduo definirlo o comprenderlo. Non si può parlare di falsi, in questi casi, piuttosto di tarde ripetizioni di modelli ancora richiesti. Lo stesso accadeva in altri secoli, e molte *bergères* Luigi XV furono costruite parecchi anni dopo la fine del regno di quel sovrano. Un piccolo particolare qua e là rende fattibile la datazione, ma è impossibile a volte stabilirla senza documenti che la comprovino.

Un arredamento non è sempre fatto di colpo. Può essere il risultato di aggiunte e varianti operate da più di una generazione. Come un manoscritto alterato dalle interpolazioni di molti estensori diventa un'opera diversa non solo nella forma ma anche nel contenuto, un interno può essere un palinsesto che registra sensibilità diverse, a volte opposte. Cercare di interpretarne il messaggio può essere un'esperienza affascinante e una visita al Castello di Rosenborg a Copenaghen meglio spiegherà questo concetto: qui, infatti, per molti secoli poco o nulla è stato toccato e questa dimora magata, con tutte le follie, le eccentricità e i capricci regali sovrappostisi negli anni, forma un'antologia ideale di splendore e mecenatismo.

Il contrasto tra la mobilia dei palazzi e quella delle case più umili può essere estremamente toccante. Nella Casita del Labrador, ad Aranjuez, il futuro Carlo IV di Spagna lasciò intatta una delle stanze della casa colonica che aveva distrutto per costruire una delle più raffinate ville d'Europa: non c'è nulla di più patetico della differenza tra questi interni. Ma ciò che oggi farebbe pensare a intollerabili ingiustizie sociali, nella sensibilità di un principe del Settecento ubbidiva solo a un divertimento. Un interno può essere solo un posto per vivere ma anche un astuccio di svaghi e piaceri.

La cronaca di quasi tutte le manifatture reali d'Europa è strettamente legata alla storia delle varie case regnanti: la Galleria dei Lavori a Firenze, i Gobelins a Parigi, il Buen Retiro a Madrid dovevano produrre manufatti per i palazzi dei Medici, di Luigi XIV e dei Borbone di Spagna o, al limite, confezionare splendide cose di cui fare omaggio a quegli stranieri che fossero utili alla dinastia. Il lusso andava spesso di pari passo con l'ambizione politica. L'Arte è Oro, anche se è pure un misterioso distillato della mente e dell'esperienza umana.

«Che cosa spinge uomini e donne al collezionismo?» si è chiesto un famoso scrittore inglese. «Ci si potrebbe anche domandare perché si innamorino: i motivi sono altrettanto irrazionali, le ragioni altrettanto eterogenee, l'impulso originale spesso sbiadito, tradito o deluso... I ricordi, la ricchezza o altri fattori evolutivi portano ai primi stadi del collezionismo... intervengono poi altri motivi quali la moda, l'amor proprio, la speculazione commerciale e altri impulsi meno nobili.» La definizione non potrebbe essere migliore. Le opere d'arte conferiscono quasi una patente di nobiltà a chi le possiede. Un'aura di bellezza e di lusso si combina felicemente con la cultura e, più particolarmente, con un certo tono socialmente *chic*. Ma il collezionismo può anche essere un'angosciosa, intima ansietà o può confondersi con stimoli vagamente sessuali: il collezionista può essere uno snob, un esibizionista, un misantropo, un perverso. Prodigo o avaro, libertino o casto, ha spesso tendenza alla monomania o all'e-gocentrismo. Non si può tuttavia sottovalutare la funzione che egli svolge nella società, per quanto meschine possano essere spesso le sue motivazioni. Oggi, nei musei di tutt'Europa, si possono ammirare centinaia di raccolte private, quando queste non sono aperte al pubblico in sedi loro particolari; l'America, dal canto suo, deve praticamente tutto il suo patrimonio artistico all'iniziativa privata. L'arte non può essere raccolta e catalogata soltanto da professori e accademici che spesso hanno più arroganza che discernimento: apprezzare è una cosa, collezionare un'altra.

Ciò può far sorgere il dubbio se sia più o meno giusto che un privato possieda opere d'arte

che dovrebbero essere accessibili a tutti. Ma non tutto deve finire nei musei: lo *charme* di una casa, di una collezione privata (come la Frick a New York o il Poldi Pezzoli a Milano) si perde irrimediabilmente in una istituzione pubblica di più ampia portata ove ogni cosa, piano piano, diventa asettica e anonima. La scelta operata da singoli individui ha formato o influenzato il gusto di interi secoli: Lorenzo il Magnifico, Francesco I, Mazzarino, Caterina la Grande, Mariette, i Goncourt, Gulbenkian... Potrà mai un direttore di museo raggiungere lo stesso risultato? Naturalmente non è solo questione di gusto, ma anche di potere finanziario e politico: queste ultime qualità, però, non garantiscono la prima.

Assieme alla parte sostenuta dai collezionisti occorre occuparsi anche di quella dei mercanti d'arte. Angeli o demoni? Tutti e due, probabilmente. A volte grandi corruttori (e gli storici dell'arte sono spesso i Faust di questi Mefistofele), a volte grandi benefattori, impongono la moda, tirano fuori correnti dimenticate o inventano nuove formule: i collezionisti e gli antiquari rammentano i chiaroveggenti; gli storici dell'arte gli psicanalisti. L'azione combinata dei primi (spesso in contrasto fra loro, amandosi e odiandosi come sorelle siamesi) è positiva: ad essi si deve, anche se talvolta per motivi inconfessabili, la salvezza di molti tesori d'arte. Distruggono, trasformano, contraffanno e disperdono, è vero, ma mai quanto le imprese edilizie, gli urbanisti e gli esecrabili conflitti provocati dall'ambizione umana e dalla pazzia politica. Antiquari e collezionisti, però, possono fornire allo storico dell'arte imparziale il valido aiuto dell'esperienza: il contatto continuo, tattile, è indispensabile per conoscere e apprezzare a fondo ogni opera d'arte, sia pure applicata. Al vero conoscitore, però, non può bastare un occhio privilegiato e ben esercitato. L'indagine storica è molto più complessa: quel che è normale a Parigi nel 1780 è impensabile a Venezia nello stesso momento. Ciò vuol dire che, per essere assolutamente certi della paternità di un oggetto, se ne deve valutare non solo lo stile e la qualità: la ricerca storica è essenziale e quel che può sembrare assurdo o dubbio a prima vista trova spiegazione una volta che siano stabilite funzione e provenienza.

Quanto abbiamo detto finora convincerà forse il lettore che lo studio delle «arti minori» è una cosa seria. Il metodo da seguire nei loro riguardi non deve discostarsi da quello usato per esaminare e valutare altri aspetti della cultura.

Sfortunatamente, in molti casi il terreno è ancora vergine. Se gli sforzi di Pierre Verlet e della sua scuola hanno fornito un solido sostegno scientifico alle arti decorative francesi, ciò è stato in parte permesso dalle grandiose ricerche di archivisti come Jules Guiffrey e altri storici ottocenteschi. Studiosi stranieri come Svend Eriksen, Geoffrey de Bellaigue o Sir Francis Watson ne hanno seguito l'esempio e si può dire oggi che il diciottesimo secolo in Francia non celi troppi misteri. Eppure, quanto si sa di un uomo come Boulle? Un nome famoso, d'accordo, ma fino a ieri si erano identificati solo due pezzi fatti con certezza dalle sue mani. La situazione in altri paesi non è altrettanto soddisfacente: se l'Inghilterra ha una lunga tradizione di esperti e c'è almeno una vasta bibliografia, ben illustrata, e in Germania l'opera di Heinrich Kreisel sui mobili tedeschi è una pietra miliare e un esempio da seguire, in Italia le cose non sono allo stesso punto. In molti casi oggetti di grande importanza non sono neanche stati fotografati e in certi campi la situazione è ancora quella trovata da Bernard Berenson giovane, quando giunse a Firenze verso la fine del secolo scorso, per classificare i primitivi italiani. I libri di Giuseppe Morazzoni costituiscono un notevole sforzo in questo senso, ma essi datano a quaranta, vent'anni fa. Quanto di serio si è appreso sulla porcellana è basato sulle ricerche d'archivio di C. Minieri Riccio per quanto concerne Napoli e di L. Ginori Lisci per Doccia.

L'importanza della documentazione d'archivio non sarà mai posta abbastanza in alto: inventari, commissioni, ricevute, pagamenti, tutto può aiutare a chiarire gli infiniti dubbi esistenti. Anche chi non ha – come i buoni conoscitori – l'occhio e la mente specificamente addestrati può fare, forse, un altrettanto utile lavoro di ricerca scavando tra manoscritti e testimonianze dell'epoca studiata. Le impressioni dei visitatori, dei contemporanei sono anch'esse di notevole importanza: memorie, corrispondenze, appunti di viaggio contengono informazioni senza fine.

Anche le tre arti «nobili» possono esserci utili in queste ricerche, molti quadri, già datati o databili con certezza, raffigurano arredi che possono così essere anch'essi ubicati con maggiore precisione. Occorre però dire, per concludere, che è possibile anche l'opposto. Recentemente rileggevo un saggio famoso di Roberto Longhi, mio venerato maestro, sul pittore napoletano Gaspare Traversi. Una delle illustrazioni de l'articolo riproduceva un quadro, una scena di genere, che Longhi attribuiva al romano Pier Leone Ghezzi. Per una volta il mio mentore aveva torto: ce lo dicono gli oggetti raffigurati in questa tela, tutti tipici esempi di arredi dell'Italia nordorientale, cioè tra Lombardia e Veneto, verso la metà del diciottesimo secolo. Son passati cinquant'anni da quando Longhi scrisse quello studio ed ora si sa molto di più sulla pittura nell'Italia del nord in genere e sul Ghezzi in particolare. L'autore di questo dipinto, delizioso seppur provinciale, oggi pare un settentrionale, qualcuno che conosceva bene l'arte di Giacomo Ceruti, forse l'ancor misterioso Paolo Borroni.

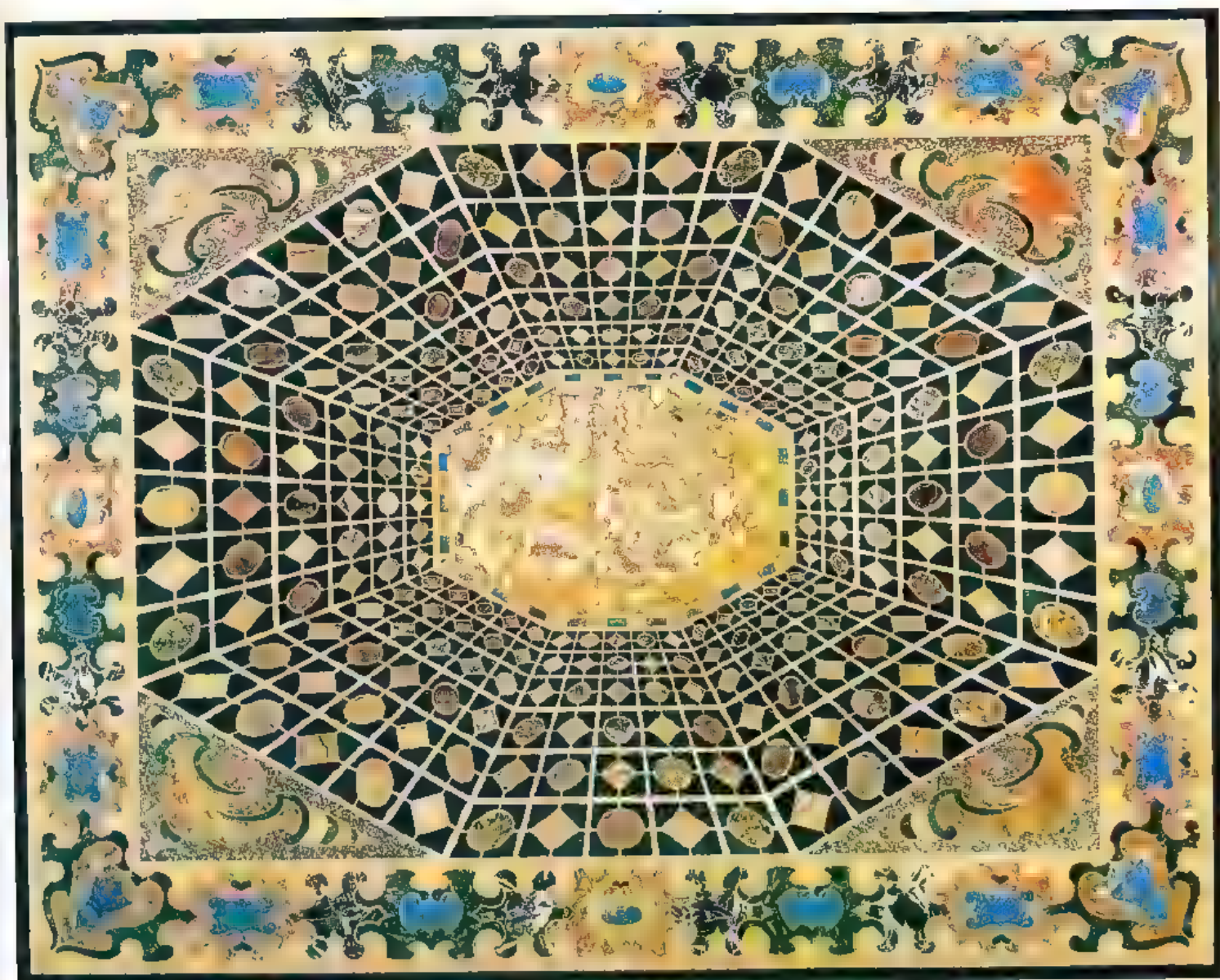
Se è indispensabile a coloro che amano gli oggetti decorativi guardare al di sopra del piano d. una *console*, può risultare per la verità vantaggioso, agli studiosi della pittura, gettare uno sguardo a quello che è attorno alle tele che stanno ammirando.

1981

*Nota 1984* Quando redassi questo scritto mi era sfuggito un articolo di Antonio Morassi apparso in una rara pubblicazione (*Un capolavoro di Giacomo Ceruti veneto*, in *Arterama*, 1972, n. 3, pp. 3-8) nel quale il dipinto di Basilea viene attribuito al Ceruti in persona. La stessa idea è accolta da Mina Gregori nel suo bellissimo volume *Giacomo Ceruti* (Bergamo, 1982, n. 167). La studiosa, alla quale non era noto il mio cenno, osserva, come avevo fatto anch'io, che l'ambientazione dell'interno «è tipicamente settentrionale e di area veneto-lombarda» e, dunque, sconfessa la vecchia proposta del Longhi al Ghezzi. Non voglio qui entrare nel merito se l'attribuzione al Ceruti sia esatta (ne nutro ancora qualche incertezza), ma resta comunque assodato che la piccola tela è in qualche modo a lui associabile. Per meglio capire invece com'era un interno romano più o meno della stessa epoca illustriamo qui un dipinto che ho rintracciato un paio d'anni fa: si tratta di una scena di genere, dall'intento vagamente burlesco, tra l'ironico e l'accorato, in cui un uomo di mezz'età, dal naso grottescamente pronunciato, consegna una lettera ad una giovane intenta a lavori femminili ma forse di non illibati costumi: la bambina sulla destra sembra bene addestrata a tagliare i cordoni della borsa del messo, mentre un servo (o un ruffiano?) contempla sorridente la scena, aprendo la portiera fissata al muro per mezzo di un ferro. Il modello della sedia, coronata da fiamme, con la tappezzeria fissata da chiodi indorati e adorna di una lunga frangia a fil. d'oro; quello del panchetto a sinistra, dai sostegni divaricati e torniti a balaustra; la disposizione dei dipinti; la particolare forma dell'imbotto della finestra puntano decisamente verso l'Urbe e ubicano il lavoro fra il terzo e il quarto decennio del Settecento. Ciò viene confermato anche dai costumi indossati dai personaggi e dalla sigla del pittore, che può bene sciogliersi nel nome di Antonio Amorosi (1660-1738). Allievo del Ghezzi (e il ritratto di donna, appeso fra la finestra e la porta, sembra proprio opera di quest'ultimo), l'Amorosi, per dirla con le acute parole di Anthony M. Clark (catalogo della mostra *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism*, Chicago, 1970, p. 164), «fu assai più evocativo del Ghezzi [...] e dipinse scene con ingredienti caricaturali in cui, diversamente dalle caricature del Ghezzi, si rielaborano e si illeggiadriscono i quadri di genere olandesi del Seicento adattandoli alla vita romana» che è, appunto, ciò che qui si vede (e anche nel *pendant* della teletta che studia altrove anni fa [ambedue misurano cm 43 x 34 circa] dove si raffigura una graziosa *tranche de vie* — si fa per dire — all'aperto e che dunque non fa qui il nostro assunto).

*Avvertenza* I numeri arabi in margine al testo fanno riferimento alle figure raccolte nel tomo delle Illustrazioni, quelli romani alle tavole a colori intercalate nel testo. Nell'introduzione generale «Avvio allo studio della mobilia italiana», i rimandi alle figure non seguono un ordine numerico progressivo poiché si è ritenuto di dover prediligere, nell'ambito del relativo apparato iconografico, una successione cronologica.





v. Piano di lavoro in mosaico di mazzette attornio a un ottagono di alabastro  
 Roma, ultimo quarto de XVI secolo  
 Londra: The Hon. Jacob Rothschild (vedi p. 87)

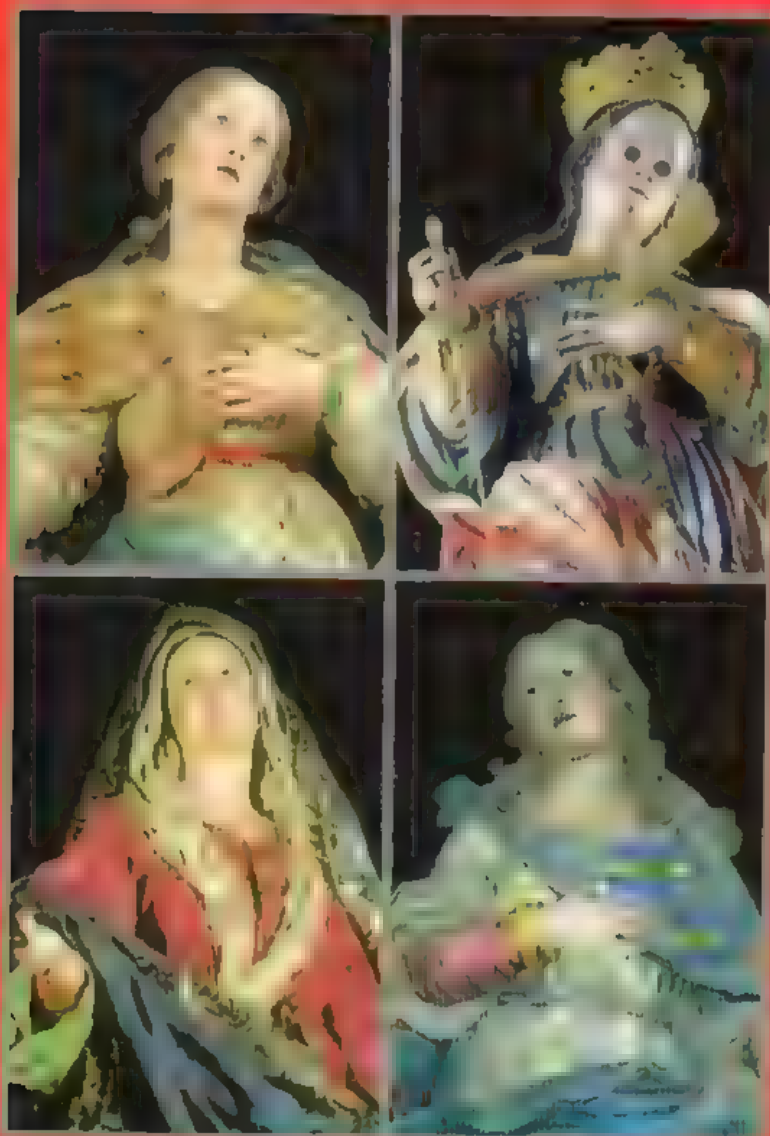


CON IL PATROCINIO DEL COMITATO REGIONALE DEL MUSEO ARCHEOLOGICO  
DI BARI  
E LE ATTIVITÀ CULTURALI CASSA DI RISPARMIO DI PUGLIA

ISABELLA DI LIDDO

*La circolazione della scultura lignea barocca  
nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna.  
Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*

Nicola Salzillo



DE LUCA EDITORI D'ARTI



CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI PUGLIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MURCIA

SECONDA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI

COMUNE DI SANTA MARIA CAPUA VETERE

ANTONIO E ROBERTO TARTAGLIONE BARI

COMUNE DI BISCEGLIE

ARCHIVIO STORICO DEL BANCO DI NAPOLI

ISABELLA DI LIDDO

LA CIRCOLAZIONE DELLA SCULTURA LIGNEA BAROCCA  
NEL MEDITERRANEO. NAPOLI, LA PUGLIA E LA SPAGNA  
UNA INDAGINE COMPARATA SUL RUOLO DELLE BOTTIGLIE:  
NICOLA SALZILLO

*premessa di*  
MIMMA PASCULLI FERRARA

DE LUCA EDITORI D'ARTE



fig. 1. I luoghi di Luca Giordano (Napoli, Roma, Firenze, Venezia e Madrid (1692-1702) e i luoghi di Nicola Saluzzo (Napoli, Cartagena, Murcia (1699-1727)).



fig. 2 Gaspar van Wittel *Napoli Veduta della Darsena delle galere*. Inventario datato 1678.



## INTRODUZIONE

"Ragion vuole, che almeno sian registrati su questi fogli i nomi di questi Virtuosi Artefici di Scultura, che siegiono qui sotto, giacché dell'opere loro quasi nulla certezza ne resta, per essere elle per lo più andate in Ispana, ed altrove, e quelle che vi sono, sono ignorate da medesimi Possessori, che spesso errando credono di uno l'opera, che è di un altro Maestro; e ciò accade per la già nota incuria de' nostri trapassati Scrittori; Per la qual cosa farem ricordanza di quelle poche, che a nostra notizia son pervenute" (B. De Dominici 1742-45).

Le osservazioni del noto biografo napoletano del '700, nel capitolo dedicato a *Notizie di Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello e Michele Perrone, Domenico di Nardo e de' loro Discepoli Scultori*, esprimono quanto sia stato intenso il fenomeno della circolazione e dell'esportazione di manufatti lignei tra Napoli e la Spagna in età barocca e quanto già allora, come del resto oggi, avara sia stata la fortuna critica a riguardo.

Sempre più emergono, dalla recente lettura di documenti pubblicati (spesso non contestualizzati), i rapporti tra le botteghe napoletane e la penisola iberica attraverso l'invio di opere, lo spostamento di artisti dall'Italia meridionale verso la Spagna e viceversa o, infine, fenomeno poco studiato, l'intreccio di significative parentele.

Emblematico il caso di artisti italiani (che pur nati in Spagna spesso furono veicolo dell'arte italiana in quanto questa ebbe un peso determinante sulla loro formazione), quali José Gambino, figlio dell'italiano Giacomo Gambino (I. Di Liddo 2006) e il famosissimo Francisco Salzillo, figlio dello scultore Nicola Salzillo di Santa Maria Capua Vetere (provincia di Caserta).

Manca uno studio generale ed organico che faccia emergere il fenomeno della circolazione in tutta la sua complessità, dal momento che già De Dominici attesta che numerosi scultori si recavano in Spagna tra XVII e XVIII secolo. A tal proposito José Martín González sostiene, nel suo volume sulla scultura barocca (1991), che la Spagna "fu importadora de escultores".

Emerge sempre più l'importanza dell'apporto dato dalle botteghe napoletane allo sviluppo della statuaria lignea del Sei-Settecento in Spagna, sebbene non fu solo un fenomeno di importazione, ma di proficuo e reciproco scambio (I. Di Liddo, 2007). Se per il '500 siamo sostenuti da importanti studi su tali rapporti (F. Bologna, F. Abbate, P. Leone De Castris), non così è per l'epoca barocca, su cui ci sono studi pubblicati in ambito specialistico e solo su singoli episodi.

Ho sentito l'esigenza, pertanto, di partire dalla fondamentale testimonianza coeva del De Dominici, le famose *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti Napoletani*, e di verifica

re quanto affermato nella bibliografia successiva fino ai nostri giorni (Capitolo I). Oggetto della ricerca (nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Storia dell'arte comparata, civiltà e culture dei paesi mediterranei, coordinatore Maria Stella Calò Mariani e tutor Mimma Pasculli Ferrara - Università di Bari, Cristobal Belda Navarro - Università di Murcia 2005-2007) è stato estrapolare notizie sul flusso della scultura lignea, da Napoli in Spagna, dalle pagine del De Dominici, che per primo ci offre infatti puntuali notizie su Pietro Ceraso, Aniello e Michele Perrone, gli allievi Patalano, Agostino Ferraro e Antonio Mottola, Nicola Fumo e Giacomo Colombo.

Non compare nelle *Vite* la figura dello scultore Nicola Salzillo, perché scomparso dalla scena napoletana per il trasferimento a Murcia nel 1699 e quindi non rimane eco a Napoli del suo operato e della sua bottega.

È proprio il De Dominici, non citandolo, che provoca la sua "damnatio memoriae", sia a Napoli che in Spagna a Murcia (M. Pasculli 2007), dove è stato travolto dalla fama del figlio Francisco.

Ho ritenuto necessario operare la sua rivalutazione artistica sia a Napoli che in Spagna. Per ottenere questo risultato, sono partita sia dall'analisi bibliografica e dei documenti relativi a Nicola e alle botteghe napoletane, che dall'indagine sul campo, rintracciando opere dimenticate di Nicola a Santa Maria Capua Vetere (in provincia di Caserta) che opere trascurate dalla critica.

Perno della presente ricerca è stata la figura di Nicola, espressione di quella vivacità di rapporti tra Napoli e la Spagna, che solo uno studio attento al fenomeno può produrre.

Ed infatti in questo ambito è emersa la figura di Nicola Salzillo quale importante scultore, con attivo e qualificato discepolato a Napoli presso Aniello Perrone dal 1689 fino al 1697, e quindi come collega di bottega di Pietro e Gaetano Patalano (artisti immortalati dal De Dominici nelle *Vite* di Aniello).

La totale assenza del nome di Nicola nelle *Vite* ha determinato un lungo silenzio nella bibliografia specifica sulla scultura, fino a quando Gennaro Borrelli lo cita nel volume *Presepe napoletano* (1970), segnalando velocemente i pochi dati noti prelevati dalla biografia dedicata da Sánchez Moreno (1945) al figlio scultore Francisco Salzillo (la incerta data di nascita, il matrimonio con Isabel Alcaraz, la data di morte 1727 e una sua opera il *San Michele* di Murcia).

La puntuale indagine sulla bibliografia spagnola mi ha portato alla verifica che il suo nome appare nella critica per la prima volta nell'anno 1800, nel *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* in cui si dice solo che è padre napoletano del famoso Francisco.

E la sua 'fortuna critica' continua addirittura solo un secolo dopo, sempre con piccole citazioni o talora in negativo attraverso gli studi, a cominciare da Baquero Almansa (1913), a Sánchez Moreno (1945), López Jiménez (1963), Sánchez Rojas-Fennell (1979 e 1991), Belda Navarro (1980) e Segado Bravo (1984).

A fronte di questa bibliografia inconsistente su Nicola Salzillo, si è ritenuto utile indagare tutta la bibliografia napoletana relativa ai colleghi Patalano e Perrone e poi estendere l'indagine, facendo lo 'spulcio' di tutti i documenti pubblicati a loro relativi, e ai quali spesso non è corrisposta una identificazione dell'opera.

La pubblicazione di alcuni documenti relativi all'apprendistato di Nicola Salzillo (G. Borrelli 1993), presso la bottega di Aniello Perrone, ha consentito di dare il giusto rilievo al suo apprendistato e al suo essere collega di bottega con i vari Gaetano e Pietro Patalano, Antonio Mottola, Filippo Altieri, Francesco Serino, Donato Vecchio, Martini Gaetano Marone, Santo Cangro di Terra di Polla, Giuseppe Gallozzo, Giuseppe Angelo Mondelli, Andrea Pappallardo.

Cio ha dato la possibilità di individuare un intreccio di rapporti di botteghe davvero vivace, protagonista anche di scambi con la Spagna, si veda l'esempio del polittico di Cadice, oggi smembrato, con le pregevoli sculture della *Trinità e Santi* in viato da Gaetano Patalano per la cattedrale di Cadice.

Dunque questo tipo di ricerca sulla produzione delle botteghe napoletane per la committenza spagnola ha determinato l'invito a partecipare al Catalogo della Mostra su Francisco Salzillo (a cura di C. Belda Navarro, 2007), con un saggio dal titolo *Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres*. Qui era anche segnalata la data di nascita di Nicola, 1672, che ho rintracciato grazie alla lettura degli Atti battesimali nella chiesa di Santa Maria Capua Vetere (Caserta). Dopo questo importante ritrovamento, è seguita la ricerca archivistica presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, in cui sono state analizzate, per cinque mesi le polizze di tutti gli otto Banchi. Il lavoro ponderoso (che spiego dettagliatamente nel Capitolo II) ha prodotto l'individuazione di 70 inedite polizze, di cui 40 specifiche sulla scultura lignea. L'arco di tempo prescelto (1689-1697) corrisponde al periodo in cui Nicola Salzillo è presente nella bottega dei Perrone, prima di partire per Murcia nel 1699.

È emerso solo il nome di Alessandro Salzillo, importante perché commerciante di sete, mentre alcuni documenti hanno rivelato dati preziosi su altre botteghe, da Gaetano Patalano (la *Madonna del Carro* e altre sculture inedite) a nuove opere di Aniello e Michele Perrone a Napoli, non ancora identificate all'infuori appunto della succitata *Madonna del Carro* per la chiesa matrice di San Cesario di Lecce. Questa scultura è stata restaurata e recentemente esposta alla Mostra *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (Lecce, 16 dicembre 2007 - 28 maggio 2008) con l'attribuzione da parte di Raffaele Casciaro a Nicola Fumo, pur nell'alternativa attribuzionistica tra Nicola Fumo e Gaetano Patalano.

Bene, la polizza da me rintracciata è del 1699 e si riferisce all'opera in esecuzione. La propensione attribuzionistica per Nicola Fumo penso sia stata condizionata dalla presenza nella stessa chiesa di un busto ligneo di *San Cesario* realizzato da Nicola Fumo nel 1720 (rintracciato e pubblicato dalla Pasculli nel volume *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII*, Fasano 1983).

Il ritrovamento del documento per Gaetano Patalano è importante, perché incrementa il corpus delle opere "certe ed esistenti" dello scultore: infatti finora solo 13 opere (quattro sculture, due busti a Lecce, un polittico a Cadice, con una *Trinità* in altorilievo e quattro sculture, un'*Immacolata* a Sarno, un *San Francesco* ad Aversa). Quindi ad oggi le opere certe ed esistenti sono in tutto quattordici, includendo la pocanzi menzionata *Madonna del Carro*.

Col termine "certe ed esistenti" intendo qualificare le opere documentate o firmate e ovviamente oggi ancora ammirabili. È necessaria questa precisazione, perché

mi sono preoccupata di quantificare le opere "certe esistenti" in quanto solo così è possibile partire da una base certa, per poter fare poi delle attribuzioni. Continuando, specifico che pochissime sono le opere "certe ed esistenti" anche degli altri scultori oggetto dei nostri studi e protagonisti a detta del De Dominici, della realtà artistica del tempo.

Partendo dai maestri Aniello e Michele Perrone, ve ne sono per il primo solo due "certe esistenti" (a Napoli nella chiesa di Montecalvario), ed una sola per Michele Perrone (a Madrid).

Ancora, passando agli allievi di Michele, sole tre opere per Domenico de Simone. L'artista definito "ignoto" nella Mostra a Lecce, dove il restauro delle sculture ha consentito di leggere la firma del De Simone, era stato già da me inserito nella scuola di Aniello nel citato saggio del Catalogo della Mostra a Murcia su Francisco Salzillo (2007). Per Vincenzo Ardia, altro allievo di Michele Perrone, solo due opere "certe esistenti" (a Ghemme, provincia di Novara) e a Manduria (provincia di Taranto).

Per quanto riguarda gli allievi di Aniello Perrone, ricordo il già citato Gaetano Patalano (con le 14 opere segnalate precedentemente), e Pietro Patalano con tre sole sculture (a Montesano Salentino, a Licata e a Cadice).

Spesso purtroppo su pochi dati reali vengono imbastite pagine intere di storia con sequenze di attribuzioni che diventano poi realtà, disorientando gli storici dell'arte e rendendo più difficile la catalogazione. Sottolineo che se un'attribuzione sicura è possibile per artisti quali Nicola Fumo e Giacomo Colombo, di cui oggi si conoscono molte opere "certe esistenti" (ricordo in primis le attribuzioni a Colombo della Pasculli, per quattro statue di Foggia in cattedrale e nei Cappuccini, recentemente confermate da documenti e firme), ciò non è praticabile per gli artisti succitati della scuola seicentesca napoletana, di cui già De Dominici sottolineava che vi erano nel '700 solo poche opere note, perché molte andate in Spagna!

Mi sono preoccupata dunque di rintracciare le varie opere documentate dei nostri artisti. Infatti, a fronte delle poche opere "certe esistenti", vi sono documenti relativi ad altre sculture non ancora identificate.

Si è tentato inoltre di rintracciare le opere documentate nei vari luoghi dove era indicato il luogo. Importantissimo il ritrovamento di opere, per esempio, di Gaetano Patalano, vedi le già citate *Madonna del Carro* (1699) esposta nella Mostra a Lecce (2007) e il *San Francesco di Assisi* (1699) nella chiesa omonima di Aversa.

È stato necessario dapprima dare una panoramica precisa della quantità delle sculture finora note (o direi poco note) alla critica, attraverso solo la trascrizione dei vari documenti reperiti nel tempo dagli studiosi e pubblicati nei più svariati testi da me rintracciati.

Il materiale raccolto mi ha dato la possibilità di offrire, di base, una novità, cioè alcune Elencazioni precise che formano il "corpus" dei vari artisti, elencazioni inserite volutamente nel testo (Capitolo III) e non nelle note, perché non è argomento marginale, ma testimonianza di quanto c'è ancora da indagare su questi artisti, allo stato attuale considerati perlopiù degli sconosciuti.

Eclatante il caso già segnalato del pregevole scultore Domenico Di Simone che oggi ha dignità di Mostra (essendo stato esposto a Lecce), ma non ancora dignità di



Biografia (all'infuori del documento, da me evidenziato, relativo alla frequentazione della bottega di Michele Perrone).

Grazie a questa panoramica dell'attività delle botteghe di scultura lignea a Napoli nella seconda metà del '600, ho potuto affrontare lo studio su Nicola Salzillo e rintracciare e schedare le sue opere tra Santa Maria Capua Vetere e Murcia.

Segue il catalogo delle opere di Nicola Salzillo (Capitolo V), con schede puntuali e foto appositamente eseguite, perché l'artista è oggetto principale del nostro studio e, allo stato attuale, unica testimonianza di un reale rapporto tra Napoli e la Spagna (Capitolo IV).

Tutti gli altri "corpus", utilissimi filologicamente (Capitolo III), sono già alla base di una puntuale ricerca sul territorio meridionale nel tentativo di identificare il documento con l'opera scultorea, sperando possa essere questa analisi il passo successivo al presente lavoro (che non poteva essere sovraccaricato di tutto il materiale che esulava dal tema centrale, cioè l'indagine comparata sul ruolo delle botteghe napoletane nella statuaria lignea attraverso la figura di Nicola Salzillo).

Fondamentale è stato per il Catalogo delle opere di Nicola Salzillo anche la lunga permanenza di studio a Murcia nel 2006 e l'incontro con il professore Cristobal Belda Navarro dell'Università di Murcia che mi ha dato la possibilità, dopo lunghe chiacchierate e scambi di idee, di partecipare al Catalogo della Mostra su Francisco Salzillo (2007) da lui curata e allestita proprio nei locali della Confraternita del Gesù con l'unico saggio dedicato a Nicola. E proprio la permanenza a Murcia mi ha dato la possibilità di ammirare la grande cappella dei Vélez nella cattedrale di Murcia con le opere da loro commissionate a Luca Giordano e presumibilmente a Fanfango, e verificare che questi Vélez appartengono per stretta parentela al viceré Fernando Fajardo, marchese dei Vélez. Quello stesso viceré che è risultato essere, dalle mie ricerche, il mecenate della fondazione di un convento (negli anni settanta del '600) di padri spagnoli alcantarini proprio a Santa Maria Capua Vetere, patria di Nicola Salzillo. Non solo, il viceré commissionò anche un dipinto di Luca Giordano ben collegato per soggetto alle statue dei santi alcantarini, scolpite proprio da Nicola prima della partenza per Murcia (1699).

Dunque possiamo ritenere che questa prestigiosa presenza vicereale a Santa Maria Capua Vetere sia il tramite per il trasferimento di Nicola Salzillo a Murcia; non dunque una "emigrazione in cerca di fortuna" (come dicono gli studiosi spagnoli), ma il giusto riconoscimento di una fama raggiunta, alla stregua – per fare un grande esempio – di Luca Giordano che va a Madrid dal 1692 al 1702 [fig. 1] e di Antonio Verrio a Londra dal 1672 al 1707.

Non dimentichiamo che il De Dominici riferisce di un invito rivolto a Aniello Perrone per andare in Spagna dal viceré Monterrey, e che lo stesso Aniello Perrone aveva avuto la commissione di un grandissimo *Presepe* dall'altro viceré Bracamonte de Guzman, conte di Peñoranda.

Salzillo andrà a Murcia nel 1699, nel 1700 ha già la prima grande commissione dei *Pavos* e si fermerà fino alla morte nel 1727 (Capitolo IV).

Nell'ambito del primo Capitolo dunque emerge quanto sia stato importante all'epoca la rotta mediterranea Napoli-Cartagena (porto di Murcia), percorsa sicura-

mente da Nicola, che sappiamo aver lavorato anche nell'Arsenale di Cartagena per l'esecuzione di polene per navi importanti.

È ancora da indagare, come probabile committente di sculture napoletane in Capitanata, la presenza del Vicerè Inigo Vélez Guevara nel grandioso palazzo dei Guevara feudatari di Bovino (avo del vicerè Fernando Vélez). Domina nell'anticamera del monumentale palazzo appena inaugurato l'effigie marmorea a figura intera del vicerè collegato ad una delle famiglie più importanti di feudatari in Puglia, i Guevara appunto.

Grazie allo studio sulle sculture di Nicola Salzillo a Santa Maria Capua Vetere e al possibile ritrovamento futuro di altre opere nella Terra di Lavoro (in cui vi è l'attiva presenza della Seconda Università di Napoli dove la Pasculli ha insegnato sotto la valida presidenza di Rosanna Cioffi), ci auguriamo possa essere organizzata una Mostra sull'artista samaritano e sulla sua bottega.

Un'esperienza positiva in tal senso ci è offerta dall'interessante studio di Cristina Galassi sulla bottega cinquecentesca di Neri Alberti da San Sepolcro, e dalla relativa Mostra che ha illustrato aspetti inediti della tecnica in uso dei "manichini da vestire". Ed anche esecutore di "manichini vestiti", secondo però la diversa tecnica napoletana, risulta essere Nicola Salzillo, quando realizza i 12 apostoli per il *Paso della Cena* per la città di Murcia nel 1700 (Scheda I).

Il discorso delle botteghe e delle tecniche usate, a cominciare dalla "decorazione pittorica a racemi", tipica napoletana della seconda metà del '600 e '700, a finire all'estofado (tecnica "a graffio"), è oggetto di un approfondimento nel Capitolo IV "Nicola Salzillo tra Napoli e la Spagna", così come sono considerate le regole che vigono nei contratti di apprendistato, che ho notato essere simili sia a Napoli che a Murcia nella bottega degli allievi spagnoli di Nicola.

Il lavoro è articolato in cinque capitoli ed è dotato di *Appendice documentaria* relativa alla vita di Nicola, con documenti pubblicati dalla critica spagnola e rivisitati da me (quali per esempio il testamento) e con il documento rintracciato della data di nascita a Santa Maria Capua Vetere (1672).

Importante segnalare che il Capitolo II è tutto dedicato all'indagine, condotta da chi scrive, per cinque mesi presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli su indicazione di Mimma Pasculli, sull'esempio del suo volume *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli a cura di Edoardo Nappi)*.

La grande messe di polizze di pagamento reperite negli Antichi Banchi pubblici dal 1689 al 1699 (Banco della Pietà; Monte e Banco dei Poveri; Banco dell'Annunziata; Banco di Santa Maria del Popolo, Banco dello Spirito Santo; Banco di Sant'Eligio; Banco di San Giacomo e infine Banco del Santissimo Salvatore) è stata ordinata in categorie di artisti, dando la precedenza – nell'elencazione del materiale inedito – agli scultori in legno. Sono la maggior parte documenti a tutt'oggi mai pubblicati. Emergono le figure di Francesco Ceraso, Aniello e Michele Perrone, di Gaetano Patalano (la famosa *Madonna del Carro* già citata), di Vincenzo Ardia, di Pietro Vitale, Giovannino Ursamando, Gasparro Vasquez, Andrea Ravasco, Santillo Jovine, Agostino Ferraro, Nicola Fumo e Giacomo Colombo, con opere tutte tra Napoli, la Puglia e la Spagna

Non è emerso purtroppo il nome di Nicola Salzillo, perché forse non poteva firmare i contratti, ma solo di Alessandro, commerciante di sete e probabile parente dell'artista che di lì a poco si sarebbe trasferito proprio a Murcia, città nota anche per il commercio della seta.

Ringrazio il direttore Edoardo Nappi per i consigli datomi durante l'attività di ricerca presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli e la professoressa Mimma Pasculli Ferrara, mia tutor nel dottorato e titolare di Erasmus con l'Università di Murcia, per l'assistenza, i consigli metodologici e i continui scambi di opinione, grazie alla sua decennale esperienza nel campo della scultura lignea. Ricordo il basilare contributo del 1989 sulla scultura lignea barocca tra la Capitanata e Napoli. È il primo studio in assoluto sulla scultura lignea barocca e rococò, pubblicato nel volume a cura di Maria Stella Calò Mariani, *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna 1 La scultura*, Galatina 1989.

Ringrazio la professoressa Maria Stella Calò Mariani, titolare di Erasmus con l'Università di Santiago (del quale ho usufruito durante la mia carriera universitaria) e coordinatore del Dottorato in "Storia dell'arte comparata, civiltà e culture dei Paesi mediterranei" dell'Università di Bari.

In questo ambito ho potuto intraprendere con entusiasmo la presente ricerca e spaziare attraverso la cultura del Mediterraneo, in virtù dei molti e qualificati seminari di studio e convegni da lei organizzati con costante illuminata apertura alle problematiche internazionali.

#### *Ringraziamenti*

Colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che a vario titolo in questi tre anni hanno condiviso con me questo progetto di ricerca a cominciare dagli studiosi napoletani: il direttore Edoardo Nappi e i collaboratori dell'Archivio Storico del Banco di Napoli; il dr. Elio Catello, Antonio Delino, Vincenzo Rizzo e suor Maria Pia del Convento delle Venerine ai Tribunali a Napoli. In Spagna i prof. Beatriz Blasco della Universidad Complutense di Madrid, prof. Yago Bonet Correa della Escuela Superior de Arquitectura della Universidad Politécnica di Madrid, il prof. Cristóbal Belda Navarro e la dr.ssa Isabella Gomez de Rueda dell'Università di Murcia, il dottor Juan Ghurao dell'Archivio Municipale di Lorca, il dr. José Luis Sancho conservatore del Palazzo Reale di Madrid, la dr.ssa Letizia Sanchez Hernandez conservatore del Real Monasterio dell'Encarnación di Madrid, il dr. Jose Sanchez Peña del Museo di Cadice. A Santa Maria Capua Vetere la prof.ssa Rosanna Ciotti della Seconda Università di Napoli, don Antonio Pagano della Cattedrale di Santa Maria Capua Vetere, la dr.ssa Tiziana Vitrano e il dr. Giovanni Laurenza de. Comune di Santa Maria Capua Vetere. A Lecce il prof. Francesco Abbate della Facoltà di Beni culturali, la prof.ssa Cristina Galassi dell'Università di Perugia. Per l'Università di Bari la prof.ssa Rosanna Bianco del Collegio del Dottorato, la dr.ssa Cinzia Petrarota assegnista di ricerca, la dr.ssa Maddalena Iannone direttrice della Biblioteca della Facoltà di Lingue e letterature straniere e la dr.ssa Isa Tritto della biblioteca "Corsano" della Facoltà di Lettere, Francesco Mastrogiacomo, la dr.ssa Simonetta Berardi, la dr.ssa Annarita Di Mola e la dr.ssa Teresa Fuiano.

Ringrazio i miei genitori e Gaetano, Angelo, Marizia e Carlo per la pazienza con cui mi hanno sopportato e per essermi stati costantemente vicini e infine Francesco Lirico per aver sempre creduto in me e per essermi stato sempre accanto nei momenti difficili.

# Francesco Borromini

Atti del convegno internazionale

Roma

19-20 gennaio 2000

Electa





Comitato Nazionale per le celebrazioni  
del quarto centenario della nascita di  
Pietro da Cortona, Bernini, Borromini

Bibliotheca Hertziana  
(Max-Planck-Institut)  
Roma

# Francesco Borromini

*Atti del convegno internazionale  
Roma  
13-15 gennaio 2000*

*a cura di*  
Christoph Luitpold Frommel  
Elisabeth Sladek

Electa

*Pubblicazione coordinata da*  
Elisabeth Sladek  
Julian Kihemann  
Federico Bellini



Bibliotheca Hertziana  
(Max-Planck-Institut)  
Roma

*d'intesa con*  
Académie de France à Rome  
École française de Rome  
Université de Versailles St. Quentin (ESR 17-18)  
Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma  
Università di Roma La Sapienza  
Istituto Storico presso l'Istituto Austriaco di Cultura

## Sommario

- 7 Prefazione  
*Christoph Luitpold Frommel*
- I. Borromini: vita e opere**
- 11 Antefatti del disegno di Borromini  
*Maria Luisa Gatti Perer*
- 25 Alcune ipotesi per il giovane Borromini  
*Aurora Scotti*
- 33 Milano 1619  
*Nicola Soldini*
- 40 Roma 1619. Architetti e maestranze al tempo dell'arrivo di Borromini  
*Tommaso Manfredi*
- 45 Le facciate di San Carlino  
*Christoph Luitpold Frommel, Hermann Schlumme*
- 68 Borromini e Napoli: le committenze ed i cantieri artistico-architettonici  
*Mamma Pasculli Ferrara*
- 77 Francesco Borromini e le committenze barberiniane  
*Karin Wolfe*
- 86 L'architettura dei palazzi di Borromini  
*Elisabeth Sladek*
- 98 Convergenze nella Roma barocca: Borromini e Pietro da Cortona  
*Marcello Villani*
- 107 Gli scaloni del Borromini: palazzo Pamphilj, palazzo di Spagna, palazzo Barberini. Con un disegno del Cigoli per palazzo Del Bufalo  
*Martin Raspe*
- 122 Rivisitando i disegni della villa Pamphilj  
*Paolo Portoghesi*
- 130 Francesco Borromini e Virgilio Spada nell'"anno nero" 1657  
*Klaus Gütlein*
- 134 Il progetto di Francesco Borromini per la facciata posteriore di palazzo Spada  
*Rosanna Di Battista*
- 140 Borromini e Bernini a piazza Navona  
*Tod A. Marder*
- 146 Borromini e i Pamphilj: una riconsiderazione della cappella funeraria di Innocenzo X alla Chiesa Nuova  
*Brian C. Clancy*
- 152 Borromini nella chiesa della Santissima Vergine dei Minimi in Viterbo  
*Enzo Bentivoglio*
- 157 Borromini e la biblioteca Angelica: i progetti e il cantiere  
*Renata Samperi*
- 162 Modelli e reinterpretazioni: l'altare di Santa Maria Maddalena al Laterano e l'oratorio di San Giovanni in Oleo  
*Eva Renzulli*
- 166 Il disegno Albertina, Az. Rom 106 per Sant'Andrea delle Fratte: modello antico e problemi contingenti nella progettazione del tib. r.o.  
*Vitale Zanchettin*
- 171 L'abitazione di Francesco Borromini al vicolo dell'Agnello: ambienti, oggetti e personaggi  
*Giuseppe Bonaccorso*
- 181 L'opera ultima e la tomba di Francesco Borromini  
*Julia Vicioso*
- II. Borromini e l'universo barocco**
- 191 Poussin detrattore di Borromini  
*Joseph Connors*
- 205 Sulla creatività di Borromini: Calvino, Cartesio e il "gran pensatore Borromini"  
*Werner Oechslin*
- 215 Il segno del giovane Borromini nella "Città del Sole" di Urbano VIII (1624-1631)  
*Marcello Fagiolo*
- 233 La meridiana "tetracycla" del Quirinale  
*Filippo Camerota*
- 242 "Ad summum templum architecturae", per la ricezione di Vitruvio a Sant'Ivo  
*Robert Stalla*
- 259 The Pentecostal Meaning of Borromini's Sant'Ivo alla Sapienza  
*Louise Rice*

- 271 Borromini e il "furor mathematicus" nel disegno dell'architettura  
*Wolfgang Jung*
- 279 Ascesa attraverso gerarchie neoplatoniche in San Carlo alle Quattro Fontane  
*John Hendrix*
- 284 Borromini e la Roma antica di Giacomo Lauro  
*Daniela del Pesco*
- 297 Le bizzarrie dell'ingegno: architettura e scienza per villa Pamphili  
*Filippo Camerota*
- 312 L'architettura come esercizio morale: letture seneciane di Borromini  
*Sebastian Schütze*

### III. La cultura romana all'epoca di Borromini (1630-1660)

- 321 "Cooperò la Provvidenza divina". Borromini "architectus prudentissimus" et l'idée d'une architecture universelle  
*Milovan Stanic*
- 329 Les jésuites dans la culture scientifique romaine (1630-1660)  
*Antonella Romano*
- 335 Noë muséographe. Note sur la culture de la curiosité, à Rome, au XVIIe siècle  
*Patricia Falguières*
- 342 Le télescope et le miroir. Réflexions sur quelques sommes symboliques italiennes du XVIIe siècle  
*Paulette Choné*
- 346 Luoghi e attori della "p.etas hispanica" a Roma all'epoca di Borromini  
*José Luis Colomer*
- 358 Patronage et réseaux pontificaux sous Innocent X Pamphili  
*Sabine du Crest*

### IV. Borromini: cantiere, restauro, elaborazioni tecniche

- 365 Interpretazioni ed estrapolazioni. Esperimenti didattici su fabbriche borrominiane e borrominesche  
*Paolo Marconi*

- 372 San Carlo alle Quattro Fontane. Annotazioni sui restauri eseguiti e in corso  
*Paola Degni*
- 381 Il rilievo della fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane. Un contributo alla conoscenza delle idee progettuali dello spazio interno  
*Alessandro Sartor*
- 390 La statua delle cupole borrominiane. Suggerimenti dall'antichità e tecniche moderne  
*Federico Bellini*
- 406 Macchine, apparati e cantiere nella fabbrica borrominiana di Sant'Agnese in Agone a Roma  
*Maria Grazia D'Amelio, Nicoletta Marconi*
- 419 Il cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane: le maestranze  
*Marisa Tabarrini*
- 425 Vedere Borromini: il rapporto tra storia dell'architettura e storia della rappresentazione  
*Felix Thurlmann*

### V. Il borrominismo

- 431 I primi "imitatori" di Borromini: Roma 1650-1675  
*Aloisio Antinori*
- 440 Gaetano Chiaveri e la ricezione di Borromini nell'ambiente dell'Accademia di San Luca  
*Costanza Caraffa*
- 451 Il primo Guarini e Borromini: nuove considerazioni  
*Augusto Roca De Amicis*
- 458 "San Giovanni che non c'è": la strategia piranesiana per il coro di San Giovanni in Laterano  
*Fabio Barry*
- 464 Borromini e Mansart: da paragone a parallelo  
*Claude Mignot*
- 472 Mafra  
*Jörg Garms*
- 476 La ricezione di Borromini in Austria. il caso dell'architetto Anton Johann Osepe (1677-1756)  
*Christiane Salge*





Tra i disegni di Borromini all'Albertina, cinque sono relativi ai lavori per Napoli, e cioè per l'altare Filomarino ai Santi Apostoli e per l'altare maggiore di Santa Maria a Cappella Nuova. L'altare Filomarino (figg. 1-2), studiato da Portoghesi, Strazzullo, Schütze, ha nel fastigio la data 1642, e il nome del cardinale Ascanio Filomarino, arcivescovo di Napoli.<sup>1</sup> Per quanto riguarda l'altare di Cappella Nuova, distrutto con la chiesa nel 1812, la storia è più complessa.

Questo altare è stato oggetto solo di alcuni cenni.<sup>2</sup> Il disegno 186b (fig. 3) è dedicato all'"Ecc.mo et Rev.mo Sig.r Cardinale Barberino" cioè Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, molto vicino al Filomarino, l'altro committente per Napoli. Il Filomarino, "cameriere segreto" del papa e "maestro di camera" di Francesco Barberini, mantenne le due cariche fino alla sua elezione ad arcivescovo di Napoli nel 1641. Da tale quotidiana familiarità si potrebbe forse dedurre che la commissione dell'altare Filomarino avvenne attraverso la mediazione di Francesco Barberini, protettore di Borromini.

Se sono note dell'altare le vicende costruttive del 1639-1640, del 1643-1647 e del 1647 con il pagamento a Giuliano Finelli dei Leoni,<sup>3</sup> inedito e quanto segue. Seguendo attentamente il conto bancario del Filomarino, insediato a Napoli nel 1642, abbiamo trovato una sequenza di nuovi inediti pagamenti fatti ad artigiani ed artisti vari, dal capomastro fabbricatore Agostino Iovene, fino all'ultimo pagamento, a Francesco Mozzetti (30 giugno 1647) per "mastri scalpellini e pulitori di marmi che hanno lavorato nel mese di giugno nel pavimento". Interessante la notizia della presa in fitto dal 1643 al 1645 di un "cortile scover

to presso al largo di San Giovanni di Carbonara dove si lavorano li marmi della loro Cappella" e del trasporto proprio da qui nel 1644 di una colonna alla Cappella, e soprattutto della presenza di artefici che lavorano anche a Cappella Nuova, e cioè Agostino Iovene, il mastro fabbricatore e Giuliano Finelli (apprezzatore come vedremo dell'altare maggiore del 1639 di Cappella Nuova).<sup>4</sup>

Passando a Cappella Nuova mi sembra importante sottolineare come i due prelati amici, Barberini e Filomarino, si ritrovino insieme a Napoli, dato che Francesco Barberini diviene nel 1641 abate della Commenda di Santa Maria a Cappella Vecchia e quindi di Santa Maria a Cappella Nuova.<sup>5</sup> Si trattava di un antichissimo convento di benedettini trasformato in Commenda alla metà del Quattrocento. Nel 1549 si insediarono i canonici regolari del Santissimo Salvatore, detti Lateranensi. L'abate, che creò la nuova chiesa di Santa Maria a Cappella Nuova, fu il cardinale Boncompagni nel 1635-1639.<sup>6</sup>

Il disegno 186b (fig. 3) si può per il momento datare o al 1641-1642, all'epoca dell'elezione di Francesco Barberini ad abate di Cappella Vecchia, oppure al 1636-1639, quando lo stesso potrebbe essere stato mediatore per interpellare Borromini su richiesta del Boncompagni, che faceva anche lui parte della cerchia Barberini. In entrambi i casi l'altare costituirebbe un omaggio non tanto al cardinal Barberini, quanto al papa, celebrato nella cupoletta a Triregno (oltre che nelle api presenti nel catino absidale).

Nel foglio 186a (fig. 4) è la pianta di Cappella Nuova con tre proposte alternative di collocazione dell'altare maggiore nell'abside che appare libera e non inglobata come invece nel di-

segno 186b. Attraverso un'apposita ricerca presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli, condotta da Edoardo Nappi,<sup>7</sup> abbiamo ricostruito attraverso le polizze di pagamento le varie fasi costruttive. Su tre dei sette banchi consultati è stato possibile seguire anno per anno dal 1635 al 1639 e poi nel 1643 e dal 1651 al 1676 i conti dei procuratori e dei committenti relativi alla fabbrica e all'apparato decorativo.<sup>8</sup> I nuovi documenti mettono ordine in una vicenda intricata, chiarendo le due diverse fasi costruttive. La prima, su commissione del Boncompagni, inizia nel 1636 con pagamenti al mastro fabbricatore Agostino Iovene, al fornitore di "salme di calce" Giovanni Polito,<sup>9</sup> e termina nel 1639 con pagamenti allo Iovene, al Polito e a vari artefici per facciata,<sup>10</sup> tegole e tuffi, cancellate di ferro, stoffe preziose, musica,<sup>11</sup> apparati<sup>12</sup> e fuochi d'artificio per l'inaugurazione della chiesa,<sup>13</sup> nonché il pagamento per l'altare maggiore al marmoraro Andrea Malasomma.<sup>14</sup> È sempre presente Pietro de Marino come architetto della fabbrica, tranne per l'altare maggiore dove appare solo per la "misura", mentre il Finelli e Domenico Tanghi (ovvero Tango) per l'"apprezzo".

La seconda fase costruttiva per conto del Barberini comincia nel 1651 e termina nel 1676. Architetto della fabbrica è ancora Pietro de Marino "regio ingegnere" fino al 1660. Nel 1651-1653 vengono pagati i marmorari Andrea Malasomma e Bernardino Landini per l'altare maggiore, disegnato da Pietro de Marino e Fra' Giovanni Sparano.<sup>15</sup> Altri pagamenti nel 1651 per il tetto, stucco, marmi, pietre di Caserta e vetriate; nel 1652 per il pavimento e nel 1654 per le riggiole della cupola ricostruita da Pietro de Marino e dall'ingegnere Francesco Anto-

1 F. Borromini, altare Filomarino, 1642  
Napoli, Santi Apostoli

2 Napoli, Santi Apostoli, rilievo in pianta  
e alzato del transetto sinistro (cappella  
Filomarino) Vienna Albertina,  
Az. Italien 186

3 F. Borromini, progetto di ampliamento  
del coro e prospetto dell'altare maggiore per  
Santa Maria a Cappella Nuova Vienna,  
Albertina. Az. Italien 186b

4. P. De Marino, Santa Maria a Cappella  
Nuova pianta F. Borromini, soluzioni  
progettuali per l'altare maggiore Vienna  
Albertina. Az. Italien 186a

nio Picchiatti.<sup>6</sup> Il dato per noi saliente è che vengono eseguiti due altari di versi, uno consacrato nel 1639, l'altro cominciato nel 1651 e terminato con l'esecuzione delle statue di *San Giovanni* e *San Benedetto* nel 1653.

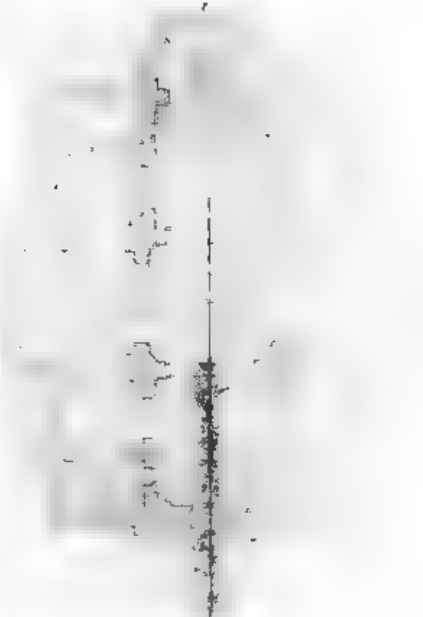
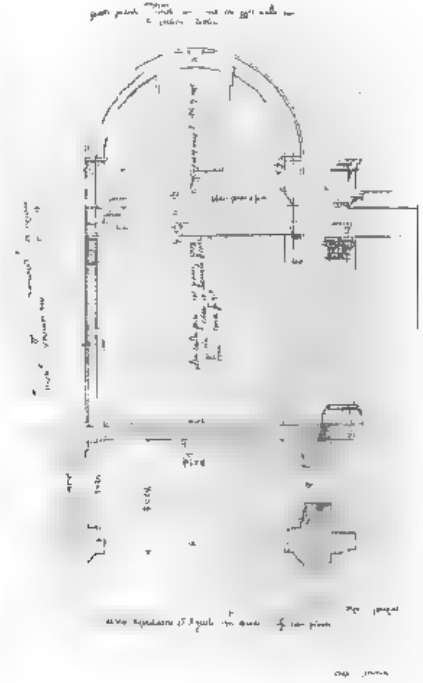
Nel periodo intermedio abbiamo riscontrato solo pagamenti al Malasomma nel 1643 "in conto di pezzi di marmo n. 6" per l'altare, per conto del nuovo abate Barberini.

Una chiesa sfortunata, nel complesso anche se nasce sotto buoni auspici. Ma vediamo cosa dicono le fonti e la storiografia per confrontarli con i nuovi documenti.

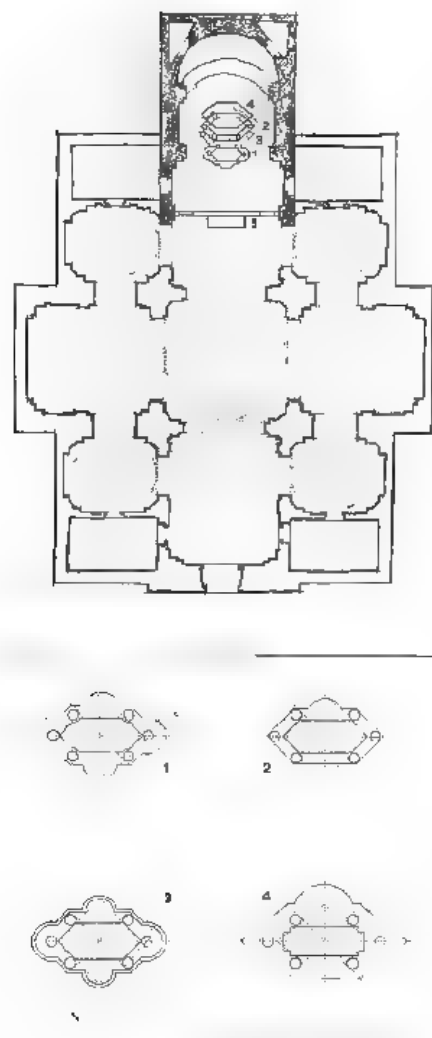
Il D'Engenio<sup>18</sup> nel 1624 scrive che l'abate Fabrizio di Gennaro restaurò nel 1506 Cappella Vecchia, commissionando l'altare maggiore con tre statue dei santi *Benedetto*, *Giovanni Battista* e la *Vergine* scolpite dal Santacroce.

Un manoscritto del tardo Seicento<sup>19</sup> pubblicato nel 1883 dal D'Aloe, è il primo a ricordare la genesi di Cappella Nuova. Presso Santa Maria a Cappella Vecchia sul muro di un giardino era l'"Immagine di M. Vergine" che dal 22 luglio 1623 cominciò a far miracoli e quindi "si diede principio ad edificarvi una nuova chiesa, quale essendo ridotta a perfezione vi fu trasferita la Sacra Immagine collocandola sopra l'altare maggiore e fu aperta e benedetta dal cardinale Buoncompagno [...] e questo fu martedì [...] 25 aprile 1639 con molta solennità e con corso di gente". La data coincide con i documenti per l'apparatore per la festa della Benedizione.

Il Parrino<sup>20</sup> nel 1725 parla di Cappella Nuova, precisando che "il modello della chiesa, e cupole, è di Pietro de Marino", che "l'altare è di marmi, le statue laterali del cavalier Cosmo". Il Celano (1692) e il Sigismondo (1789) sviluppano le notizie riportate da



5 F. Borromini, soluzioni di progetto per l'altare maggiore nel coro ampliato di Santa Maria a Cappella Nuova, desunte dai disegni Albertina 186a e 186b (nn. 1-4). Con il n. 5 è indicato l'altare, di tipologia fanzaghiana, poi realizzato da Malasomma e Landini (grafico di M. Esposito).

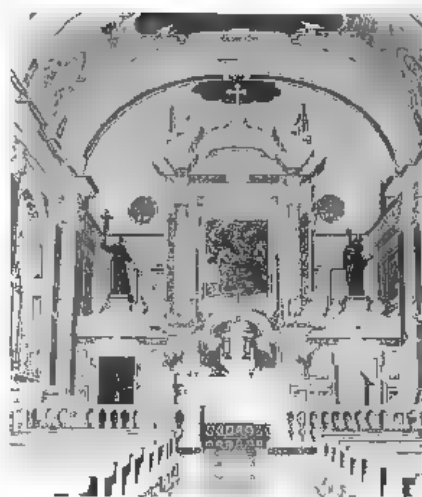
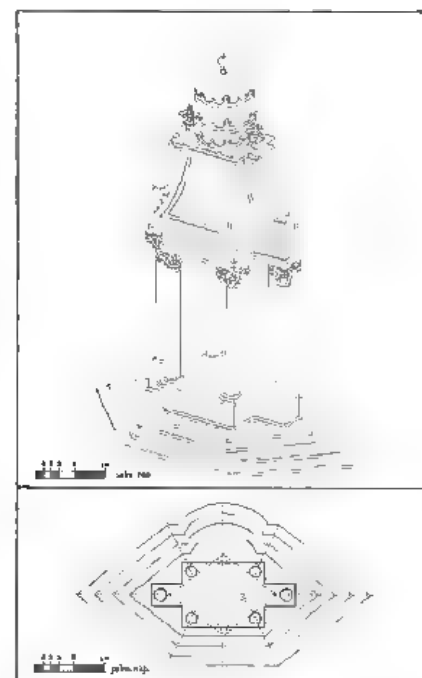


6 F. Borromini, soluzioni progettuali per l'altare maggiore di Santa Maria a Cappella Nuova (rielaborazioni grafiche di S. Roberto, dai disegni Albertina 186a e 186b).

Pertino, specificando meglio la conformazione dell'altare maggiore di Fanzago ma soprattutto le vicende travagliate della chiesa. Dice il Celano<sup>21</sup> che l'immagine miracolosa nel 1635 circa spinse il Boncompagni ad erigere la chiesa "col disegno, modelli ed assistenza di Pietro di Marino" ed in "questo vi si vedeva una cupola, che stimata veniva delle più belle di Napoli; ma non essendo state fatte le fondamenta de' pilastri che la sostenevano con la dovuta attenzione e diligenza, quasi minacciava ruina, in modo che fu di bisogno buttargli giù a farvene un'altra [...] Rimane dopo la sua morte in qualche parte rozza da dentro, nel 1651 fu in tutto perfezionata ed abbellita, e rifatta la cupola [...] l'altare maggiore con la Sacra Immagine è tutto di vaghissimi marmi bianchi e colorati, con due vaghe statue situate su le porte lateral. detto altare, per le quali s'entra nel coro, una San Giovanni, l'altra San Benedetto, opera di un allievo del Cavalier Fanzago". Il Sigismondo<sup>22</sup> aggiunge, "La Sacra Immagine si vede sull'altare maggiore in una Cona di vaghi marmi sostenuta da quattro belle colonne. Le due statue di marmo sulle porte laterali sono del Cosmo". Si tratta del tipico altare maggiore "a portelle" realizzato più volte a Napoli da Fanzago<sup>23</sup> (fig. 8), con l'alto dossale con l'immagine sacra esposta, inquadrata da una o due coppie di colonne, con le due portelle laterali funzionali, perché di accesso al retrostante coro e di base per le statue di *San Giovanni Battista* e *San Benedetto* presenti anche nell'altare maggiore di Cappella Vecchia. Questi santi dovevano avere importanza da un lato per l'antica badia benedettina, e dall'altro in riferimento ai canonici lateranensi e dunque a San Giovanni in Laterano.

7 Ricostruzione in assonometria e pianta dell'altare maggiore di Santa Maria a Cappella Nuova (elaborazione grafica di S. Roberto, dal disegno Albertina 186b).

8 C. Fanzago, altare maggiore "a portelle" Pescocostanzo, chiesa di Gesù e Maria.



9 G. Van Wittel, *Veduta di Chiara da Pozzofalcone*, 1700-1702, particolare. In primo piano Santa Maria a Cappella Nuova. Milano, collezione privata

11 T. Jones, *Cappella Nuova fuori della Porta di Chiara*, Napoli, maggio 1782. Londra, Tate Gallery.

10 G. Van Wittel, *Veduta di Chiara dal mare*, 1/19, particolare. Al centro Santa Maria a Cappella Nuova e a sinistra il nuovo complesso di Santa Maria della Vittoria. Firenze, palazzo Pitti

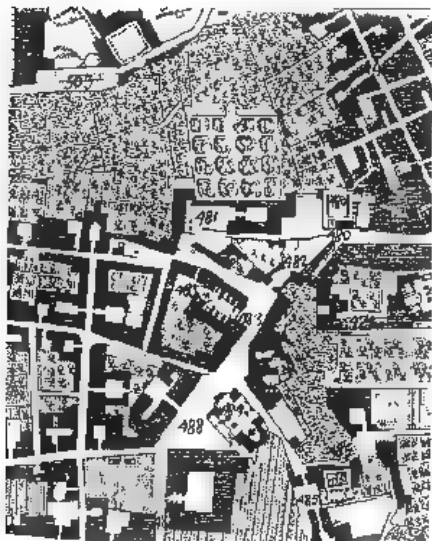
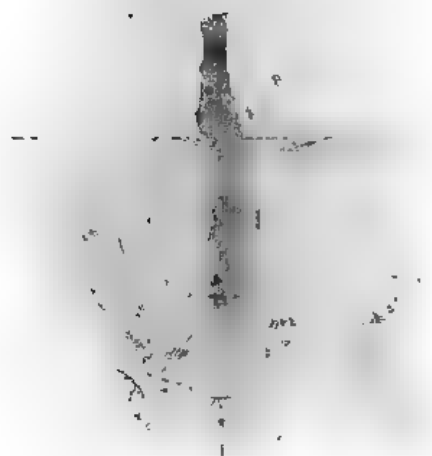
La puntuale descrizione dell'altare maggiore fa escludere l'ipotesi (avanzata dalla Cantone) che fosse stato realizzato il disegno del Borromini<sup>24</sup> e ciò è suffragato dalle polizze di pagamento del 1653 del Barberini, che chiariscono il nome dei disegnatori dell'altare (Pietro de Marino e fra Giovanni Sparano), e l'autore delle due statue, Bernardino Landini.

Ho cercato di sottoporre i disegni di Borromini a un attento esame. Nel foglio 186a (fig. 4) è visibile un impianto a croce greca prolungata sul fondo con un'abside e una cupola circolare a cui si affiancano a quinconce quattro cupolette (o volte a padiglione cupoliformi), sul tipo per intenderci di San Carlo ai Catinari. Il Borromini su questa pianta (probabilmente inviata da Napoli) imposta varie soluzioni per l'altare maggiore all'altezza dell'arco trionfale. L'altare più in basso (a segno più chiaro) è inserito in un ciborio sorretto da 6 colonne, circondato da uno scalino mistilineo (schema 1 in fig. 6). Subito sopra appare un secondo ciborio esagonale (schema 2 in fig. 6) e ancora un terzo ciborio (in tratto più scuro) (schema 3 in fig. 6) simile al primo ma di dimensioni maggiori e con una gradinata mistilinea. In quest'ultimo caso il ciborio acquistava una dimensione evidentemente ritenuta più adeguata ma veniva a invadere quasi tutta l'abside, lasciando pochissimo spazio per il coro. A questo punto Borromini propone, come dimostra il disegno 186b (fig. 3), di ampliare il coro, aggiungendo una campata e prolungando dunque verso il fondo l'edera che viene per di più inquadrata all'esterno in un corpo di fabbrica quadrangolare, che consente l'aggiunta di due spazi di servizio triangolari (fig. 5). Malgrado resti l'idea di base con sei colonne disposte a





12 F. Borromini, ricalco della pianta di Santa Maria a Cappella Nuova con disegno di una delle soluzioni di ciborio (nella parte superiore) e particolare del timpano dell'altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini e stemma Falconieri (nella parte inferiore) Vienna, Albertina, Az. It. 1861



13 Pianta di Napoli del duca di Noia, particolare, Santa Maria a Cappella Nuova indicata col n. 484, Santa Maria a Cappella Vecchia col n. 485

esagono, l'iter progettuale cambia sostanzialmente per approdare a una tipologia di altare del tutto particolare: in una prima versione, disegnata da Borromini al centro della nuova e più ampia tribuna, le sei colonne restano poggiate sugli scalini di base (schema 4 in fig. 6). Nella versione definitiva, restituita graficamente da Sebastiano Roberto (fig. 7), non appare più come ciborio, ma con le colonne montate sopra la mensa d'altare e che sostengono un raffinato coronamento architettonico, concluso da una cupoletta in forma di Triregno pontificio. Notiamo a questo punto che la presenza del Triregno potrebbe anche essere motivata dalla committenza dei canonici lateranensi, con evidente riferimento alla cattedrale papale e mondiale del Laterano. Non a caso lo stesso Borromini studierà successivamente una serie di progetti di ristrutturazione del ciborio lateranense, che possono utilemente essere messi a confronto con Cappella Nuova.

Tra la trabeazione decorata con api barberiniane e il Triregno è una zona trapezoidale delimitata da due volute che collegano le due colonne esterne, sormontate da due statue allegoriche della Giustizia e della Carità (fig. 3). Nella scritta Borromini parla delle "colonne che sono in terra di nero et giallo di Porto Venere et sono rustiche et sono alte palmi 14 di Napoli che viengono ad essere palmi 16  $\frac{1}{3}$  alla misura nostra di Roma. E quelle che pensavano di fare loro viengono di palmi 12 nel loro disegno che sarebbe palmi 14 di Roma". Queste colonne a terra potrebbero riferirsi a pezzi dell'altare del 1639 che Borromini avrebbe potuto riutilizzare. Al di là dell'altare, circondato da quattro gradinate esagonali (con una curva semiovale sul retro) si apre l'esedra finale (di

dimensioni sufficienti per la sistemazione a coro) coronata da un catino absidale del quale è visibile, nella proiezione al suolo, la decorazione con la colomba dello Spirito Santo a cui si affiancano le api barberiniane entro tre ghirlande semicircolari. Abbiamo inserito nella pianta (fig. 5) col numero 5 l'altare fanzaghiano. Resta da discutere l'altra ipotesi della Cantone a proposito del presbiterio e coro disegnati dal Borromini.<sup>25</sup> Questi si differenziano dalla pianta della chiesa absidata eseguita da de Marino e possono essere collegati all'immagine della chiesa, in primo piano, nella *Veduta di Chiaia* di Gaspar Van Wittel (1700-1702) come propone la Cantone (fig. 9). Qui la parete esterna è rettilinea e ingloba l'abside per la "necessità di avere uno spessore più ampio nella parete di fondo per assorbire le spinte" della cupola. La soluzione del coro proposta da Borromini potrebbe essere stata in effetti realizzata, come si può desumere anche dalla pianta del duca di Noia (fig. 13)<sup>26</sup> e da altri dipinti riproducenti la chiesa, quali propongo la *Veduta di Napoli dal mare* del 1719 dello stesso Van Wittel (fig. 10) e lo splendido primo piano di Thomas Jones, dipinto nel 1782 da una stanza del monastero di Cappella Vecchia dove era ospite (fig. 11).<sup>27</sup> Si può formulare a questo punto un'ulteriore ipotesi che i disegni borrominiani siano del 1651 o di poco prima quando la cupola minacciava rovina. In tal caso potrebbe essere stata accettata dall'architetto de Marino la soluzione di ampliamento del coro per motivi strutturali, ma verrebbe respinto sia il progetto dell'altare, troppo anomalo per il gusto napoletano, sia la sua collocazione che non avrebbe consentito uno sviluppo adeguato al coro.

Per la copertura a Triregno dell'altare borrominiano sono già stati citati i collegamenti con alcuni studi per i campanili di San Pietro e per alcuni catafalchi. Da uno studio di Marcello Fagiolo desumiamo il confronto coi Progetti di catafalchi per Gregorio XV a Bologna del 1623 e per Innocenzo X (1655)<sup>28</sup>

L'altare a 6 colonne poi è stato anche messo in collegamento da Marcello Fagiolo con un passo di Vitallpando in cui si parla di un consimile "aedificium exangulum" e si accenna all'illusione ottica per cui a una visione frontale – "gli intercolumni laterali sembrano minori di quelli centrali. In effetti Borromini – come scrive Fagiolo – per rimediare in parte a questo inconveniente prospettico, ricorre all'artificio di schiacciare al massimo l'esagono (che viene così ad adeguarsi al tipo da lui prediletto)".<sup>29</sup>

In ogni caso venne infine preferito l'altare di tipo fanzaghiano disegnato da Pietro de Marino. Prova ulteriore è la balaustrata realizzata nel 1676 dal marmoraro Antonio Raguzzino di chiara formazione fanzaghiana.<sup>30</sup>

Unico debole elemento che potrebbe avvalorare l'ipotesi di una eventuale realizzazione del progetto borrominiano nel 1636-1639 è il riferimento a 6 "pezzi di marmo" per ornamento di esso, pagati da Francesco Barberini nel 1643 allo scultore Malasomma non è da escludere per esempio che si trattasse di 6 stemmi Barberini da porre alla base delle colonne come omaggio a Francesco Barberini divenuto nel frattempo abate di Cappella Nuova.<sup>31</sup> Siamo ancora sulle tracce del notaio citato più volte nei pagamenti del 1636-1639, Pietro Antonio Cotignola, i cui atti purtroppo non sono più presenti all'Archivio di Stato di Napoli. La ricerca continua (fig. 12).<sup>32</sup>

## Appendice

### *Considerazioni sulle restituzioni grafiche* Sebastiano Roberto

Il tentativo di restituzione grafica delle idee progettuali di Borromini per l'altare napoletano parte dalla identificazione dei dati dimensionali: i sei fusti di colonne di marmo da impiegare (di cui Borromini parla in una nota manoscritta a margine del foglio Albertina, Az. Italien 186b) sono alti 14 palmi napoletani, equivalenti a circa 3,7 metri, e di diametro verosimilmente di 1 palmo e mezzo (circa 40 cm), in effetti le verifiche proporzionali operate sugli schizzi borrominiani conferme avrebbero un'altezza canonica dell'ordine corinzio proposto pari a 10 diametri (base e capitello inclusi) ottenuta con una breve riduzione e adattamento dei sei fusti marmorei.

Ipotizzando il valore dimensionale del diametro delle colonne, si è proceduto all'analisi degli elementi compositivi planimetrici dell'altare, schematicamente tratteggiati da Borromini. Nel foglio 186a sono sovrapposti tre diversi schemi planimetrici, in tutti (fig. 6, schemi 1, 2, 3) l'esagono irregolare allungato, individuato dalla disposizione delle sei colonne, è generato da un quadrato ruotato a 45°. Le tre soluzioni tracciate da Borromini scaturiscono dalla necessità di armonizzare geometricamente e spazialmente la mensa d'altare, la scalinata alla sua base e il ciborio esagonale.

In quello che ritengo il primo progetto (schema 2) l'allineamento delle colonne, fissato dal quadrato generatore (ruotato a 45°), corrisponde ai lati della mensa d'altare (esagono interno) e della scalinata di base (esagono esterno, con elemento convesso sul retro): questa costruzione ad esagoni concentrici determina un inevitabile e leggero allontanamento dalla mensa delle due colonne più esterne.

Nella seconda soluzione (schema 3) Borromini dispone le sei colonne ugualmente tangenti alla mensa d'altare (esagono interno). L'allineamento diagonale delle colonne in questo caso non è parallelo ai lati della mensa (abbiamo evidenziato nella figura la leggera divaricazione). A maggior ragione tale incongruenza ver-

rebbe accentuata con la creazione alla base di un analogo esagono eccentrico per la scalinata, non a caso Borromini qui tenta una dissimulazione degli allineamenti mediante l'inserimento di una forma mistilinea che consente di occultare il contrasto formale e che scaturisce dalla integrazione di un esagono centrale, di due cerchi e di due ovali, realizzando un perimetro che presenta qualche affinità con la pianta del San Carlino. Occorre qui notare che già nel disegno 186a è evidente il tentativo di Borromini di traslare verso il centro della chiesa i pilastri d'impasto dell'arcone della tribuna, probabilmente nell'intento di dare maggiore spazio all'architettura dell'altare e di creare gradini più ampi e comodi per le celebrazioni liturgiche.

Nella terza ipotesi (schema 1) si tenta l'unica congruente combinazione tra quadrato generatore, colonne tangenti alla mensa d'altare e esagoni concentrici corrispondenti: per la scalinata, questo sistema porta a un'alveolare leggermente le due coppie di colonne centrali nell'esagono della mensa (così come viene appena accennato nello schizzo borrominiano), in modo da riportare in concordanza gli allineamenti fra le parti. Si può tuttavia notare che, nonostante questo espediente consenta la coesistenza di due esagoni concentrici, Borromini mantiene ancora la scalinata mistilinea.

Lo schema 4 interpreta la planimetria presente al centro del nuovo presbitero nel foglio Albertina 186b. L'esagono determinato dalle sei colonne del ciborio non è più regolato da un quadrato ruotato a 45°, ma appare leggermente più schiacciato: inoltre si rinuncia alla mensa esagonale (sostituita da un profilo cruciforme) e alla geometria mistilinea per i gradini. Questa soluzione solo apparentemente può essere messa in relazione col progetto definitivo descritto in alzato e da me restituito in assonometria (fig. 7); in realtà in questa elaborazione ci troviamo di fronte a un cambiamento progettuale condizionato dalla scelta di collocare direttamente sopra l'altare il ciborio: i sei fusti di colonna "di nero e giallo di Porto Venere" descritti nella nota borrominiana, data la loro dimensione esigua (circa 4 metri, come si è visto) non con-

sentivano probabilmente una adeguata altezza e monumentalità alla composizione elaborata nelle precedenti soluzioni progettuali con le colonne poggiate direttamente sulla scalinata. Con il nuovo progetto la mensa d'altare si dilata e sopra di essa vengono innalzate le sei colonne che sorreggono il ciborio, ristabilendo così in altezza le proporzioni volute; anche il numero dei gradini viene portato a quattro, contribuendo così ad innalzare l'intero sistema architettonico, potendo contare tra l'altro su una maggiore ampiezza del nuovo spazio presbiteriale, mentre la forma mistilinea per i gradini della scalinata viene sostituita dal più semplice esagono con elemento convesso posteriore. Avendo determinato, come si è detto, il modulo di 1,5 palmi napoletani (40 cm circa) come diametro delle colonne, la ricostruzione assometrica proposta (fig. 7) consente di desumere un'altezza complessiva dell'altare-ciborio borrominiano di circa 11 metri e mezzo, dalla base della scalinata alla sommità della croce

<sup>1</sup> P. Portoghesi, *Borromini decoratore*, in "Bollettino d'arte", XXV, 1955, pp. 19-20. Idem, *Borromini nella cultura europea*, Bari-Roma 1982, pp. 206-208. F. Strazzullo, *La chiesa dei Santi Apostoli a Napoli*, Napoli 1959 (già pubblicato in "Regnum Dei", 13, 1957, pp. 97-154, 278-287), R. Lattuada, *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli 1988, pp. 110-111; S. Schütze, *Die Cappella Filomarino in SS. Apostoli. Ein Beitrag zur Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXV, 1989, pp. 295-327; R. Ruotolo, *Aspetti del collezionismo napoletano: il Cardinale Filomarino*, "Antologia di Belle Arti", 1977, pp. 71-82.

A. luglio 1635 risale la richiesta di erigere nella navata sinistra della chiesa Santi Apostoli a Napoli la propria cappella e al 17 novembre 1635 le Condizioni per la concessione della Cappella nel transetto come attesta il Capitolo della chiesa napoletana (Strazzullo, *SS. Apostoli*, cit., pp. 31-41). Schütze osserva che, in base a tali condizioni, viene stipulato legalmente un contratto tra il Filomarino e i canonici prima a Roma col notaio Fonta (9-1-1636) e poi a Napoli col notaio Pietro de Aversana (21-1-1636). Tali atti sono citati in *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria*, a

cura di M. del Piazzo, Roma 1968, pp. 97-98. Abbiamo rintracciato all'Archivio di Stato di Napoli (Scheda 912, protocollo 14, pp. 25 sgg.), la "Concessio cappellae pro Ascanio Filomarino et ratificatio et nova concessio" stilata "in un certo luogo del chiostro" tra "i rappresentanti della Casa dei Santissimi Apostoli et domino Partenio Petagna di Napoli procuratore dell'illustrissimo e reverendo domini Ancany Filomarino de Napoli" e abbiamo colto la perfetta corrispondenza delle misure citate con quelle riportate sul foglio 186 (fig. 2), per cui è ipotizzabile che questo disegno sia stato allegato al suddetto atto notarile napoletano.

Il disegno Az. Italian 186 è stato pubblicato da Schütze nel catalogo della mostra *Borromini e l'universo barocco*, a cura di R. Bosel, C.L. Frommel, II, Milano 2000, p. 352, con ipotesi che si tratti del disegno che Filomarino menziona in un suo scritto del 28 febbraio 1638 a Vincenzo Caracciolo, il preposito dei Santi Apostoli (Schütze, *Filomarino*, cit., p. 325).

<sup>2</sup> A. E. Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924, pp. 80-81 si deve l'identificazione del disegno 186b con l'altare della chiesa di Santa Maria a Cappella Nuova. Però cita come commentante Antonio Barberini, e non Francesco, riportando la citazione erronea del Sigismondo. Il disegno è stato poi pubblicato da P. Portoghesi, *Alcune considerazioni sui disegni di Borromini*, in "Il disegno di architettura", 3, 1991, pp. 3-4, e da K. Wolfe in *Borromini e l'universo barocco*, cit. p. 228. Entrambi parlano, per il rilievo, di baldacchino a pianta esagonale, ma in realtà come vedremo nel corso del presente articolo e nel grafico elaborato, si tratta di una forma diversa.

<sup>3</sup> Del 1639-1640 sono note le commissioni ai marmorari romani Lorenzo Chiani e poi Domenico Tivolacci per un totale di quattro capitelli e quattro basi "conforme al disegno e modani" del Borromini (notaio Domenico Fonta di Roma, in *Ragguagli borrominiani*, cit. p. 97). Di questo periodo sono le altre commissioni ad artisti di ambiente romano tramandate dalle fonti, agli scultori Andrea Bolgi, a François Duquesnoy, a Giuliano Finelli, la presenza del quale è confermata dai documenti pubblicati da D'Addosio, in tutto solo 9 pagamenti che vanno dal 1643 al 1647 e in cui compare anche il marmoraro Francesco Mozzetti e lo scultore Giulio Mancaglia (per tutta la bibliografia cfr. Schütze, *Filomarino*, cit., G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920, pp. 250, 251, 237, 183-303).

<sup>4</sup> Si tratta di pagamenti a scultori, fabbricatori, mattonari, pipernieri, fabbri ferrai, scalpelli, fornitori di marmo, stuccatori, mastri d'ar-

scia, dall'inizio dei lavori alla Cappella (8-6-1643) attraverso il capomastro fabbricatore Agostino Jovene, fino a giungere all'ultimo pagamento versato a Francesco Mozzetti (30-6-1647) per la balaustrata. La ricerca condotta da Eduardo Nappi all'Archivio Storico del Banco di Napoli ha portato alla verifica inoltre dell'ingente somma di pagamenti per 2529 ducati effertati dal cardinale Filomarino, tramite il Banco dell'Annunziata, solo al marmoraro Mozzetti e agli scapellini pulitori e segatori di marmo dal 18 maggio 1643 al 30 giugno 1647. Per mancanza di spazio in questa sede ci asteniamo da riportarli e rimandiamo al volume di prossima pubblicazione. Per altre opere di Francesco Mozzetti cfr. E. Nappi, *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1992, pp. 153-154.

<sup>5</sup> G. Ceci, *Monsignor Perrelli e la demolizione di Santa Maria a Cappella Nuova*, in "Napoli Nobilissima", 1921, p. 43.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>7</sup> I Banchi consultati sono: Spirito Santo, Popolo, Annunziata, Pietà, Sant'Eligio, Poveri, San Giacomo.

<sup>8</sup> I tre Banchi (dei sette consultati) che hanno rivelato preziose notizie sono Banco dello Spirito Santo, Banco dei Poveri, Banco di Sant'Eligio, con ben 44 polizze di pagamento indirizzate ad artisti ed artigiani che ci illustrano le fasi della costruzione della chiesa di Santa Maria a Cappella e della ricostruzione, nonché dell'oratorio annesso alla chiesa. Per mancanza di spazio in questa sede, non trascriveremo tutti i documenti, ma solo quelli più salienti, di cui parliamo nel testo. Gli architetti "della fabbrica" che si succedono sono Pietro de Marino, e nel 1659 Fra' Bonaventura Presti (Banco San Giacomo, g. m. 256, 11 ottobre 1659) e quindi Luigi Nauderio "per lavori ad opere da lui fatti nel palazzo di Santa Maria a Cappella del Cardinale Francesco Barberino" (Banco Spirito Santo, g. m. 505, 29 dicembre 1667).

<sup>9</sup> Banco dello Spirito Santo, g. m. 272. Partita d. 58 datata del 29 novembre 1636. A Francesco Galo D. 58. E per lui a Giovan Antonio Polito a compimento di D. 858,78, atteso li D. 800,78 l'ha ricevuto di contanti e per partite di banco di San Giacomo e Vittoria e sono per salme di calce cioè che l'ha venduto e consegnato per servizio della nova chiesa di Santa Maria di Cappella fuori la Porta di Chiaia per ordine orienus del signor cardinale Eminentissimo Buoncompagno arcivescovo di Napoli a ragione di grana 39 la salma come appare per cauda stipulata per mano di notar Pietro Paolo Congiola alla quale s'abbia relazione. E per detto pagamento resta interamente soddisfatto il detto Giovan Antonio Polito delle 2202 salme di calce sopradetto per tutto li 27 di novembre 1636.

*Ibidem*, "Partita di 30 ducati del 3 dicembre 1636. A Francesco Gallo D. 30. Et per lui a Agostino Iovene e mastro fabbricatore a compimento di D. 736, atteso li altri D. 730 li ha ricevuti in contanti in diverse volte et sono in conto della maestria tanto sua quanto d'altri operai della nova fabbrica di Santa Maria a Cappella siccome è obligato per cautela stipulata per mano del notar Pietro Paolo Congnola alla quali si habbia relatione".

Per Agostino Iovene, operoso ne. 1642 al restauro del Palazzo Arcivescovile di Napoli sotto il cardinale Filomarino e sotto la direzione dei lavori di Bonaventura Presti "ingegniero di Sua eminenza", cfr. F. Strazzullo, *Il palazzo Arcivescovile di Napoli*, Napoli 1990, p. 15.

<sup>10</sup> *Ibidem*, Partita di 12 ducati del 2 dicembre 1639. "A Francesco Gallo D. 12. Et per lui Giovan Iacovo Scarano e Carmine Terrone a compimento di D. 425, atteso li altri 413 li ha ricevuti in diverse volte e se li pagano per palmi di pietra dolce di Sorrento per l'affacciata della nova chiesa di Santa Maria a Cappella a misura facienda per il magnifico Pietro di Marino architetto e per detto Carmine Terrone al detto Giovan Iacovo Scarano".

<sup>11</sup> *Ibidem*, g. m. 293. Partita di 46 ducati del 27 aprile 1639. "A Francesco Gallo D. 46. Et per lui a Onofrio Mirabella per ordine ad lui fatto con Giovan Maria Sabino mastro di cappella della Santissima Annunziata di Napoli et sono per la musica a quattro chori per la festività della nova chiesa di Santa Maria a Cappella sotto il 26 aprile prossimo per ordine dell'eminentissimo Cardinale Buoncompagno suo signore".

<sup>12</sup> *Ibidem*, g. m. 293. Partita di 2 ducati del 10 maggio 1639. "A Francesco Gallo D. 2. Et per lui ad Anello Brocca paratore a compimento di D. 28 per l'apparata fatta a 26 aprile prossimo passato nella festività della benedizione della nova chiesa di Santa Maria di Cappella per ordine dell'eminentissimo Cardinale Buoncompagno suo signore".

<sup>13</sup> *Ibidem*, g. m. 292. Partita di 2 ducati del 19 maggio 1639. "A Francesco Gallo D. 2. Et per lui a Giuseppe Carbone pomardino a compimento di D. 40 per fuochi di artificio n. 3 cioè un dragone, un alifante et un centauro, quattro ruote e due spadano per la benedizione della cappella di Santa Maria per ordine del cardinale Buoncompagno".

<sup>14</sup> *Ibidem*, g. m. 293. Banco Spirito Santo. Partita di 3 ducati e 97 grana del 20 maggio 1639. "A Francesco Gallo D. 3,97. Et per lui ad Andrea Malasoma a compimento di D. 780,97, atteso li D. 778 l'ha ricevuti in contanti in diverse volte e sono per tanti marmi lavorati e posti in opera all'altare maggiore della nova chiesa di Santa Maria a Cappella s.n. come per misura appare del magnifico Pietro de Marino et apprezzo de intagli per servizio di detto al-

tare e misco di diversi colori siccome appare per apprezzo fatto per il fratello Domenico Tanghi e Giuliano Finelli ai quali de comune consenso si è commesso detti apprezzi siccome appare per cautela alla quale si habbia relatione stipulata per mano di notar Pietro Paolo Congnola e sono saldi per tutto l. 18 del presente di tutto e quasivoglia avoro fatto per esso di marmi lavorati, intagli e mischi per detto servizio della nova chiesa di S. Maria de Cappella". Per Andrea Malasoma cfr. Nappi, *Ricerche sul 600*, cit., p. 145.

Per Domenico Tango cfr. D. de. Pesco, *L'architettura della Controriforma per i cantieri dei grandi ordini Religiosi nella Napoli vicereale, in Il Rinascimento e l'età barocca*, Napoli 1994, p. 373.

<sup>15</sup> Banco di Sant'Eligio, g. m. 273. Partita di 250 ducati del 12 luglio 1651. "Al cardinale Francesco Barberino D. 250. Et per lui ad Andrea Malasoma e Berardino Landini per comprare colonne e marmi fuor Regno per servizio dell'opra di marmi che hanno preso a fare nella chiesa di S. M. a Cappella a compimento di D. 350 in conto di D. 2,040 che importa detta opera di marmi a loro spese da farsi dell'altare maggiore di detta chiesa in conformità del disegno fatto da Pietro de Marino e fra Giovanni Sparano da loro firmato".

*Ibidem*, g. m. 278. Partita di 100 ducati dell'8 agosto 1651. "Al cardinale Francesco Barberino D. 100. Et per lui a Bernardino Landini et Andrea Malasoma a compimento di D. 450 per l'opra di marmo che hanno cominciato a fare nella chiesa nova di Cappella".

*Ibidem*, g. m. 289. Partita di 50 ducati del 29 maggio 1653. "All'Abate Maffeo Barberino D. 50. Et per lui a Berardino Landini mastro marmoraro a compimento di D. 380 et in conto delle putti già fatti et delle statue da farsi sopra l'altare maggiore di Cappella Nova".

*Ibidem*, g. m. 294. Partita di 150 ducati del 23 dicembre 1653. "Al cardinale Barberino D. 150. Et per lui a Berardino Landino mastro marmoraro a compimento di D. 680 per l'intero prezzo delle due statue di marmo cioè *San Giovanni Battista et San Benedetto* et due putti sei Angeli posti sopra l'altare maggiore et posate nella chiesa di S. M. a Cappella Nova fuor la porta di Chiesa".

*Ibidem*, g. m. 283. Partita di 20 ducati del 18 marzo 1652. "Al cardinale Barberino D. 20. Et per lui a Onofrio de Leone a compimento di D. 25 in conto del quadro da farsi dell'altare maggiore e pittura dietro di esso nella loro chiesa di cappella".

Per le varie opere dell'architetto Pietro de Marino cfr. G. Cantone, *Napoli Barocca e Cosimo Fanfano*, Napoli 1984, p. 71, Nappi, *Ricerche sul 600*, cit., p. 14, per la direzione di Pietro de Marino ai lavori di dipintura delle 7 Porte

di Napoli da Mattia Preti (1656) cfr. *Mattia Preti a Napoli. Dai Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1999, p. 239. Per Berardino Landini cfr. Nappi, *Ricerche sul 600*, cit., p. 142.

<sup>16</sup> *Ibidem*, g. m. 297. Partita di 10 ducati del 5 maggio 1654. "Al cardinale Francesco Barberino D. 10. Et per lui a Francesco Antonio Picchetti ingegnere per la misura fatta della fabbrica della cupola di S. M. a Cappella insieme con l'ingegnere Pietro de Marino. Et per lui a Sabato Barbato a compimento di D. 17,50 per il pigione di una casa locata a Pizzofalcone dietro il palazzo di Trevico".

*Ibidem*, g. m. 299. Partita di 20 ducati del 22 maggio 1654. "Al cardinale Francesco Barberino, abate dell'Abazia di Cappella D. 20. Et per lui a Sebastiano Pardo in conto dell'opra di teggole poste et da ponere nella nova cupola di S. M. a Cappella".

*Ibidem*, Partita di 40 ducati del 23 luglio 1654. Il reggioro riceve 40 ducati per la stessa opéra, conforme la relazione del magnifico Pietro de Marino.

Per Francesco Antonio Picchiatti cfr. M. Pasculli Ferraro, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo* (dal *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, a cura di E. Nappi), Fasano di Puglia 1983, 2<sup>a</sup> ed. 1986, pp. 163-165; S. Savarese, *Palazzo Cellamare*, Napoli 1996, p. 43.

<sup>17</sup> Banco dello Spirito Santo, g. m. 324. Partita di 18 ducati e 50 grana del 6 giugno 1643.

"A Cosmo Pirelli D. 18,50. Et per lui a mastro Andrea Malasoma et li paga per ordine di monsignor Ippolito Francesconi, procuratore del cardinale Barberini a compimento di D. 21,50 in conto de marmi che ha portati nella chiesa nova di S. M. a Cappella, abbattuta di detto eminentissimo, che serviranno per l'altare maggiore".

Banco de. Poveri, g. m. 228. Partita di 2 ducati e 38 grana del 9 giugno 1643. "A Francesco Gallo D. 2,38. Et per esso ad Andrea Malasoma disse a compimento di D. 51,38, atteso li D. 49 li ha ricevuti contanti. Et detti disse esserono in conto di pezzi di marmo n. 6 che ha consegnati avanti la porta della loro chiesa di S. M. a Cappella per ordine oretenus di monsignor Ippolito Francesconi, vescovo di Nocera agente generale del cardinale Barberini. Quali pezzi di marmo doveranno servire per guarnire l'altare della Madonna Santissima a Cappella siccome appare per cautela stipulata per mano di notar Pietro Paolo Cotignola".

<sup>18</sup> C. D'Engenio, *Napoli sacra*, 1624. Su Santa Maria a Cappella Vecchia ancora oggi esistente anche se trasformata in palestra, cfr. F. Strazzullo, *L'antica badia di S. Maria a Cappella Vecchia a Napoli*, Napoli 1986; Pasculli Ferraro, *Arte napoletana*, cit. p. 247.

<sup>19</sup> S. D'Aloe, *Catalogo di tutti gli edifici sacri della città di Napoli*, in "Archivio storico per le provincie napoletane", VIII, 1883, pp. 534-535.

<sup>20</sup> D.A. Parrino, *Nuova Guida de' Forestieri*, Napoli 1725, pp. 109-110.

<sup>21</sup> C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (con aggiunte del Chiarini), Napoli 1794, vol. VII, pp. 1995-1997.

<sup>22</sup> G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, Napoli 1789, vol. III, p. 132. L. Gaetano, *Guida sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 254, nel 1872 sintetizza gli avvenimenti creando confusione: "una novella chiesa, che sorse col disegno di Pietro di Marino nel detto anno 1625, perfezionata nel 1651 con ammirabile cupola".

<sup>23</sup> Cfr. Cantone, *Napoli Barocca*, cit., pp. 363-379; M. Pasculli Ferrara, *L'evoluzione della tipologia dell'altare da Fanzago a Sanmartino*, in *Cosimo Fanzago e il marmo commesso tra l'Abruzzo e la Campania*, a cura di V. Casale, L'Aquila 1997, pp. 35-62.

<sup>24</sup> G. Cantone, *Intorno a Filippo Juvarra: i disegni "napoletani"*, in *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, a cura di A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone, Napoli 1998, p. 137.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 162, n. 49.

<sup>27</sup> Il dipinto è stato esposto ad una mostra tenutasi in Inghilterra e pubblicato nel relativo catalogo: F.W. Hawcroft, *Travels in Italy 1776-1783 based on the memoirs of Thomas Jones*, catalogo della mostra, Manchester 1988, pp. 90-91.

<sup>28</sup> M. Fagiolo, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, a cura di M. Fagiolo, Milano 1997, pp. 30-31.

<sup>29</sup> M. Fagiolo, *Funzione simboli valori della Reggia di Caserta*, Roma 1963, pp. 272-273.

<sup>30</sup> Banco dello Spirito Santo, g. m. 574. Partita di 35 ducati del 14 marzo 1676. "A Carlo Diez d'Auz D. 35. E per lui a Gennaro de Luna. E per esso ad Antonio Rauzzino mastro marmoraro a compimento di D. 200 in conto di D. 400 da lui promessi e convenuti pagarsi per uno lavoro et spesa dell'impalastrata che detto mastro deve fare e porre nell'altare maggiore della chiesa de Cappella fuori Porta de Chiaia".

<sup>31</sup> Cfr. n. 17 del presente testo.

<sup>32</sup> Un elemento che mi riservo di approfondire è l'analisi del disegno 186a v (fig. 12), nel quale è evidentemente ricata dal foglio re-

trostante la metà sinistra della planimetria della chiesa di Santa Maria a Cappella Nuova con una delle varie soluzioni del coro (in particolare la variante da me definita n. 2 in fig. 5). Alla planimetria è sovrapposto un disegno a grafite con un grande dettaglio del timpano dell'altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini (nel disegno, che occupa tutto il quarto inferiore sinistro del foglio, è visibile la parte sinistra con la trabeazione in curva), in basso a destra è invece uno stemma Falconieri sormontato da un cappello vescovile e affiancato da due falchi araldici (simil. allo stemma dell'altare di palazzo Falconieri). Si potrebbe dunque ipotizzare, con qualche approssimazione, che il foglio sia di poco anteriore al inizio dei lavori di San Giovanni dei Fiorentini (1656-1667, cfr. J. Connors, *La Cappella Falconieri a S. Giovanni dei Fiorentini a Roma*, in "Annali di Architettura", 1997, pp. 97-111, e in particolare, per l'installazione dell'altare nel 1657, cfr. Appendice documentaria, p. 108). E dunque i progetti borrominiani per Santa Maria a Cappella Nuova potrebbero essere datati al periodo intorno a 1651 come esposto in precedenza (ma non è escluso per altro che Borromini possa avere utilizzato per il disegno Falconieri un foglio di parecchi anni anteriore).



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO



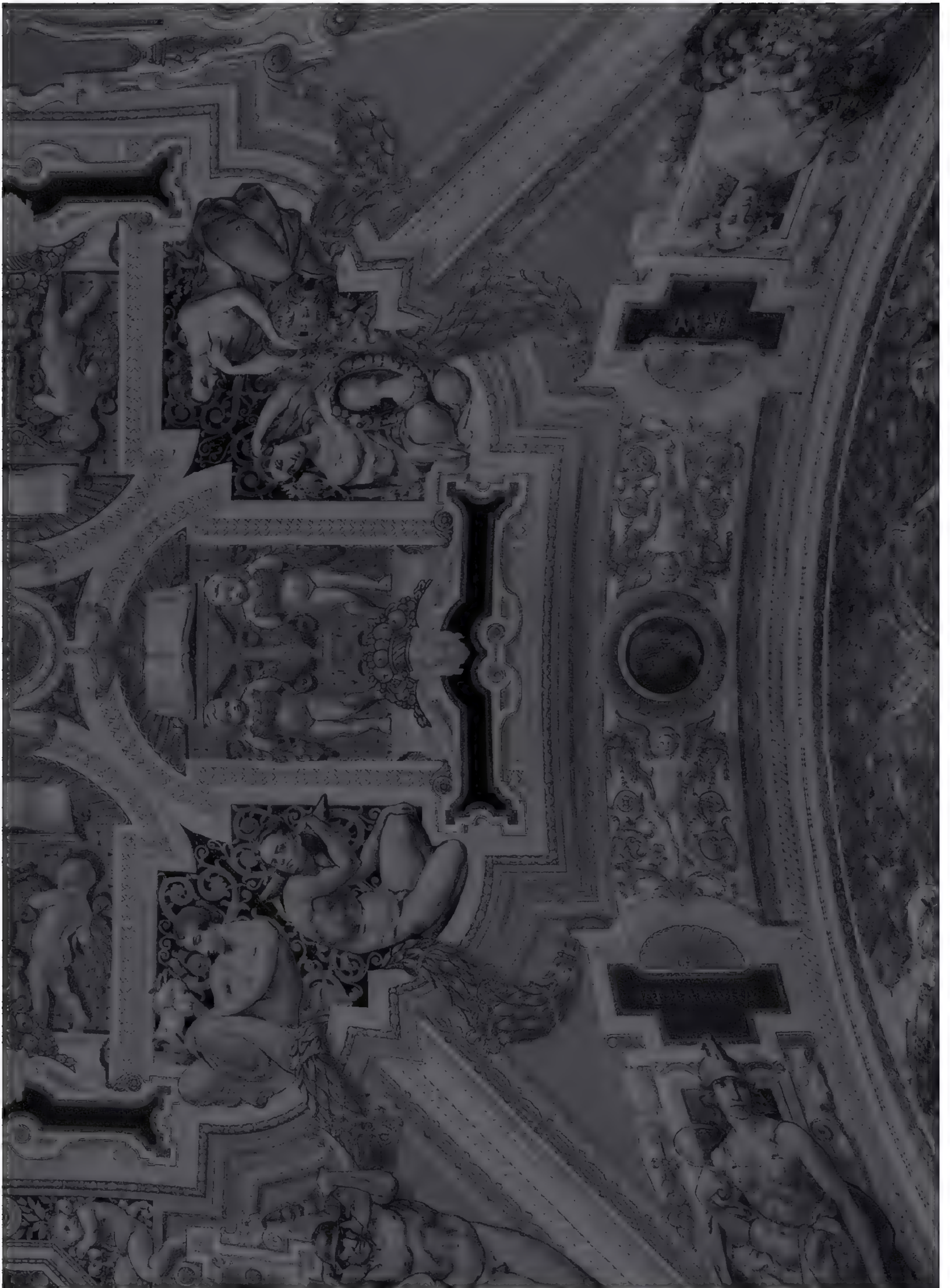
*Gli edifici storici*

Edizioni L'Orbicolare









*L'Editore ringrazia tutti coloro che hanno contribuito,  
con la loro disponibilità, alla riuscita di quest'Opera*

*Le fotografie provengono dagli archivi dell'Editore,  
eccetto quelle del contributo di Luigi Todisco*

I testi sono di:

Gioia Bertelli, Christine Farese Sperken,  
Gianfranco Ferrara Mirenzi, Luigi Forte,  
Mimma Pasculli Ferrara, Emilia Pellegrino,  
Paolo Ponzio, Luigi Todisco

Traduzione inglese di:  
Sarah Jane Christopher

Si ringraziano in particolare per la loro collaborazione:  
Annalucia Leccese e Mario Colonna

Il volume è stato realizzato con il contributo di:

**UBI <> Banca Carime**  
*"per la cultura e per il sociale"*

ISBN: 978-88-95061-99-3

© EDIZIONI L'ORBICOLARE srl  
20123 Milano, via Cesare Correnti 23  
[www.italiaturismo-hd.it](http://www.italiaturismo-hd.it)  
[edizioni@orbicolare.it](mailto:edizioni@orbicolare.it) - [www.orbicolare.it](http://www.orbicolare.it)  
70010 Capurso (Bari) Zona Industriale,  
via Casamassima (ex S.S. 100 km 11,645)  
Direzione Marketing Italia  
Centralino 0804550301 (n. 6 linee r.a.) Fax 0804550304  
Redazione: Telefono 0804551457

Editoria Orbicolare tutelata da:  
Ufficio Italiano Brevetti e Marchi  
Ministero dello Sviluppo Economico  
Design registrato n° 0000090842  
Modello Utilità n° 0000263044



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI BARI  
ALDO MORO

*Gli edifici storici*

with English Text

Edizioni l'Orbicolare







# Il Palazzo Ateneo e i suoi “giardini storici”

Il Palazzo Ateneo di Bari per la sua valenza simbolica e architettonica è andato in Mostra a Roma ad aprile 2012 nell'ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Afferiva alla Sezione “La missione di educare” della Mostra *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911*, a cura di Fabio Mangone. Quattro sono le date importanti del nostro Palazzo Ateneo: 11 ottobre 1861, decreto della costruzione di un edificio per l'educazione pubblica da parte del Consiglio provinciale; 10 ottobre 1864, pubblicazione del bando di un concorso nazionale; 3 marzo 1866, il nome del vincitore, l'architetto napoletano Giovanni Castelli con il Progetto Lincoln; 1868, posa della prima pietra da parte di Giovanni Castelli (famoso allievo di Enrico Alvino) del Palazzo Ateneo, che mantiene intatta da allora la sua monumentalità. L'edificio è, infatti, un enorme

parallelepipedo di 138x86 metri composto da tre piani e sviluppato intorno a cinque cortili, di cui tre (i più grandi e porticati) in corrispondenza dell'ingresso principale su piazza Umberto I e due rispettivamente su via Nicolai e via Crisanzio. Il Palazzo progettato dal Castelli rispecchia nella sua struttura planimetrica e nel disegno delle cortine prospettiche i canoni estetici di un Revival in voga nella seconda metà dell'Ottocento ispirato a un classicismo di matrice eclettica.

Bari. Palazzo Ateneo,  
Aula Magna Aldo Cassu.  
Mario Prayer, particolare  
dell'affresco della volta (1924)  
Bari. Palazzo Ateneo, Aula Magna  
Cassu Aldo Cassu. Mario Prayer, dettaglio  
dell'affresco della volta (1924)

← Pag. 4  
Cortile di piazza Umberto I  
Cortile di piazza Umberto I





Questa specifica connotazione estetica si riscontra nell'impiego degli ordini architettonici nell'ambito di una pura evocazione formale degli stili classici. "Il linguaggio incentrato su finestre timpanate, fasce marcapiano e bugnato, segue la ripresa neocinquecentesca dell'accademia napoletana di allora; come riferimento viene scelto il cinquecento romano post-bramantesco sulla linea normativa Sangallo-Vignola, facilmente riproducibile, poco costoso e sufficientemente 'magnifico' per connotare edifici pubblici. Così, tra i diretti ispiratori della mole di Bari troviamo sia Pietro Valente – si pensi al fronte centrale del teatro di Messina che presenta lo stesso motivo delle triplici arcate inquadrato dall'ordine sovrapposte – sia il maestro di Castelli, Enrico Alvino, per il motivo delle arcate che si trasformano in pseudo-serliane ai piani superiori, soluzione memore del palazzo Nunziante a Napoli".

L'edificio presenta una pianta rettangolare il cui alzato è composto da un piano terreno, un piano nobile e un secondo livello. La scelta progettuale è quella di mantenere invariati i caratteri architettonici e seriali, gli elementi decorativi delle facciate, sottolineando un'indifferenza gerarchica rispetto all'indicato prospetto principale

#### Palazzo Ateneo and its "original gardens"

Palazzo Ateneo, the seat of Bari's University, is so important as a symbol and for its architecture, that in April 2012 it was featured in an exhibition held in Rome during the celebrations for the 150th anniversary of Italian Unification. The exhibition directed by Fabio Marone was called *"Constructing Unity: Architecture and institutions in the cities of the new Italy 1861-1911"*, and Bari's Palazzo Ateneo was included in the section entitled *"The mission to educate"*.

There are four important dates in the history of Palazzo Ateneo: on 11 October 1861 the Provincial Council decreed the construction of a building for public education; on 10 October 1864 a national competition was proclaimed; on 3 March 1866 Neapolitan architect Giovanni Castelli was announced as the winner of the competition with his Lincoln Project; in 1868 Giovanni Castelli, a famous pupil of Enrico Alvino, laid the first stone of Palazzo Ateneo, which has remained an imposing monumental building to this day.

The building is an enormous parallelepiped measuring 138 meters x 86 meters: it has three floors and five internal courtyards, of which the three





posto a Oriente, lungo l'attuale via Andrea da Bari. In effetti è dalla composizione e dalla maggior estensione del prospiciente giardino, concepito nel progetto originario in continuità con il fronte principale ed esteso fino all'attuale via Sparano (un antesignano campus universitario), a sottolineare la netta preminenza gerarchica. Nella scansione verticale dei piani notiamo l'ordine rustico con bugnato levigato ("a cuscino") al piano terra, denotato da ampie finestre ad arco poggianti su un basamento la cui serrata continuità è interrotta dal ritmo delle ridotte aperture del piano seminterrato. La gigantesca fabbrica rimane il 'fuori scala' più maestoso all'interno della rigida scacchiera del borgo murattiano, attestando con la sua mole e le sue forme l'appartenenza ormai affermata della città di Bari al nuovo regno. La costruzione del Palazzo Ateneo coincide temporalmente con il clima di fermento della città e delle sue energie culturali e imprenditoriali scaturite dal grande evento politico e sociale generato dall'Unificazione dell'Italia. La coincidenza tra intenti politici a livello nazionale e interesse allo sviluppo locale produssero la nascita di un consorzio tra Provincia e Comune finalizzato all'obiettivo di erigere un edificio di caratteri e dimensioni

largest have colonnades and are situated at the main entrance on Piazza Umberto I. and at the entrances on Via Nicolai and Via Crisanzio. The ground-plan of Castelli's design and the front elevations of the building reflect the aesthetic principles of the eclectic classicism of the revival in vogue in the second half of the nineteenth century:

Its specific aesthetic connotation shows in the use of architectural features which are a pure formal evocation of the classical styles. "The architectural style centred on windows with tympana, bands marking the different floors, and rusticated stonework, follows the neo-1500 revival of the Neapolitan academy of the time; the chosen reference was the post-Bramante Roman style of the 1500s as expressed in the work of Sangallo and Vignola, because it was easy to reproduce, inexpensive and sufficiently 'magnificent' to denote public buildings. Thus, among those who directly inspired the great building we find both Pietro Valente – the reference is to the central front elevation of the theatre of Messina with the same motif of triple colonnades framed by the row above – and Castelli's master Enrico Alvino for the motif of the colonnades which become pseudo-serlian arches on the upper floors, a feature recalling Palazzo Nunziante in Naples."

Piazza Umberto I / Piazza Umberto I









imponenti, con la volontà di raccogliere in esso le scuole esistenti nella città e un nucleo universitario composto da alcuni istituti. Strategica risulterà la scelta di porre nella griglia a scacchiera della città murattiana (1813) l'isolato del Palazzo Ateneo, come nodo nell'innesto tra il polo Stazione Ferroviaria e il grande asse di collegamento costituito dall'attuale via Sparano, ideale congiunzione tra il borgo nuovo e la città vecchia. Dopo i primi decenni di stasi e una crescita lenta del tessuto edilizio, protrattasi fino al 1840, si erano realizzati solo due episodi architettonici di rilievo: la costruzione del Teatro Piccinni (1840-1854) e la Chiesa di San Ferdinando (1843-1849) rispettivamente opera degli architetti Antonio Maria Niccolini (padre) e Fausto Niccolini (figlio).

Oltre il Palazzo di Città e la Stazione Ferroviaria nessun edificio pubblico sorse prima dell'Unità d'Italia. E il Palazzo dell'Ateneo è il primo dopo l'Unità d'Italia (1861).

L'articolazione compositiva del maestoso isolato prevede intorno (a fronte di una notevole dimensione dell'edificio) un'adeguata area di sistemazione a giardino recintato che, in corrispondenza del prospetto principale, trova un prolungamento visivo nel contiguo giardino dell'attuale piazza Umberto I al di là di via Sparano, realizzato di lì a poco ai primi del Novecento e concluso nel 1905 con l'erezione della statua a cavallo di Umberto I da parte dell'artista Filippo Cifariello.

Il giardino sul prospetto principale ha un disegno di aiuole continuo, inframmezzato dalla grande vasca della fontana posta

The ground plan is rectangular and the building has a ground floor, a *piano nobile* and a second floor. The project has chosen to leave the architectural features and decorative details of the façades unchanged, underlining that there is no hierarchical difference from the main east-facing façade along present-day Via Andrea da Bari. Its greater importance is clearly denoted by the façade composition and by its larger garden in front; this was envisaged by the original project in continuity with the main façade and extending as far as the present day Via Sparano (a forerunner of the university campus).

On the outside of the building, we can see the rustic "cushion-effect" stonework of the ground floor level, with large arched windows resting on a base punctuated by the smaller windows of the basement.

This gigantic building is still the most imposing monumental building inside the chess-board grid of the Murat Quarter; its majestic size and form emphasise the fact that Bari now belonged to the new Kingdom of Italy. Palazzo Ateneo was built when there was a feverish climate in the city, its cultural life and business activities, due to the great political and social events generated by the Italian Unification. This combination of political intentions at the national level and interest in local development led the Province and City Council to form a consortium with the aim of constructing a large and imposing building to house the city schools and a university consisting of several institutes.

The decision to situate the block containing the University inside the street grid of the Murat Quarter (1813) proved to be strategic, creating



Torretta dell'Orologio / The Clock tower



in asse con l'ingresso monumentale (da cui sgorgò nel 1915 il primo getto dell'acqua del Sele); il giardino sul prospetto posteriore (nato anch'esso in continuità col fronte e purtroppo distrutto nel 2005 per fare un parcheggio interrato) ha un disegno di aiuole spezzato, in due simmetriche sezioni (dotate ciascuna di vasca), da una strada che parte dall'imponente portale in asse con via Garruba.

Un prezioso disegno conservato all'Archivio di Stato di Bari, che ci rivela la conformazione originale dei giardini e la continuità con i prospetti dell'Ateneo, è intitolato "Giardini all'Ateneo". Si tratta di un "Rilievo eseguito nei giorni 11 e 12 ottobre 1909. Gli alberi dei viali rispondono al vero per numero e ubicazione" dichiara la didascalia sulla base del disegno, mentre uno schema a specchietto riporta in metri quadri la superficie dei viali, delle aiuole, delle vasche, e in metri lo sviluppo dei cordoni. È evidente la concezione di un Palazzo Ateneo concepito con il giardino come una residenza nobiliare, in questo caso nobiliare della cultura con fruizione del giardino da parte degli studenti, dei professori e anche della popolazione nei momenti ufficiali come l'inaugurazione della fontana nel 1915.

Oggi si è persa questa differenziazione perché non vi sono più le cancellate che delimitavano fino agli inizi anni Trenta il giardino dell'Università, come si può osservare invece dal Rilievo originale del 1909. Dunque, al di là di via Sparano tutta l'area verde pubblica si chiama piazza Umberto I e sembra nata insieme al giardino privato dell'Università: infatti, anche il disegno delle aiuole, pur differenziato rispetto al giardino dell'Università con la fontana, mostra lo stesso stile tipico d'altronde dei giardini di fine Ottocento inizi Novecento col disegno irregolare "all'inglese" delle aiuole. È stato realizzato invero ai primi del Novecento: una cartolina datata 1901 ci mostra pochi

a connection between the Railway Station and the important thoroughfare which is now Via Sparano, the ideal link between the old town and the new city. The work progressed very slowly in the first decades, and by 1840 only two important buildings had been constructed the Piccinni Theatre (1840-1854) and the Church of San Ferdinando (1843-1849) the former by architect Antonio Maria Niccolini (father) and the latter by Fausto Niccolini (son). Apart from the City Hall and the Railway Station, no other public buildings went up before Italian Unification. Palazzo Ateneo was the first of these to be built after this date (1861). This large and majestic complex was intended to have a suitably large area of enclosed garden in front of its main façade, designed to merge visually into the adjoining garden in what is now Piazza Umberto I, beyond Via Sparano. This garden was created in the early twentieth century and completed in 1905 with artist Filippo Cifariello's equestrian statue of King Umberto I.

The garden in front of the main façade was designed as a continuous bed containing the great fountain opposite the monumental door of Palazzo Ateneo; in 1915 the first water to arrive from the River Sele flowed from this fountain. The garden at the rear of the building was also created as a continuation of the building, designed as two symmetrical beds (each with a pond) separated by a road running from the imposing doorway on Via Garruba. Sadly, this rear garden was destroyed in 2005 to make way for an underground car park.

A valuable drawing entitled "Giardini all'Ateneo" in the Bari State Archive reveals the original layout of the gardens and their continuity with the elevations of the University building. It is a "Survey carried out on 11th and 12th October 1909. The trees in the avenues correspond to reality in number and position" says the caption at the bottom of the drawing, while a table gives the areas of the roads, the beds, the fountain basins in square meters and the length of the straight courses in meters. It is evident that Palazzo Ateneo was designed to resemble nobleman's residence with a large garden, but in this case it was to be the noble residence of

Cortile di piazza Umberto I / Piazza Umberto I, courtyard









alberi, mentre le cartoline dell'inaugurazione del monumento del Re Umberto I a cavallo (1905) lo rivelano già ultimato nella sua spartizione ad aiuole.

Sicuramente dal 1935, anno del Decennale dell'Università di Bari, scompaiono le cancellate, in coincidenza di quanto succedeva per il prospetto posteriore del Palazzo Ateneo. I giardini dell'Università perdono purtroppo la loro identità, per divenire comunque quest'ultimo piazza delle Poste per l'erigendo Palazzo delle Poste (1931-1934) e l'altro parte integrante della piazza comunale Umberto I.

Da allora il Palazzo Ateneo è il primo della numerazione degli edifici sulla piazza Umberto I (piazza storicamente consolidata nel suo assetto urbanistico), grazie al suo ingresso monumentale. Attraversato il quale, si accede al primo, il più grande dei tre porticati monumentali dell'Università e si procede in asse verso i due ingressi allo Scalone d'onore, dotato di doppia rampa e raffinata pittura decorativa alle pareti, la cui esecuzione cominciata nel 1890 dal pittore Rinaldo Casanova "in stile raffaellesco" (sulle pareti in giro del primo piano della scalinata e sulla volta della stessa) e subito interrotta per la sua partenza da Bari, sarà ripresa nel 1896 dal pittore barese Nicola Colonna con contratto del 18 giugno 1896 e con conclusione dei lavori il 15 dicembre 1896. Nicola Colonna viene prescelto con asta a trattativa privata tra una serie di segnalazioni di nomi di decoratori baresi importanti: Domenico Battista, Michele e Giuseppe Montuone, Alfonso Lizzi, Ignazio Ferrara, Laricchiuta e Girone (questi ultimi citati nel documento senza nome proprio). La scelta di commissionare ad artisti baresi la conclusione dei lavori è dettata – credo – dall'esperienza negativa avuta col famoso pittore non barese Rinaldo Casanova che, come abbiamo detto precedentemente, dal 1890 era andato via da Bari senza più tornare (e sappiamo da una sua lettera inedita del 20 maggio 1890, rivolta al Presidente del

calotte, with a garden for the use of students, professors and also for ordinary citizens on official occasions, like the inauguration of the fountain in 1915.

Nowadays this differentiation has been lost, because there are no longer the gates which enclosed the University Garden until the early 1930s, as can be seen in the original survey of 1909. Beyond Via Sparano, therefore, the whole area of public park is called Piazza Umberto I and seems to have been created along with the private University Garden: even the design of the beds, although different from the University Garden with the fountain, presents the same typical style of late nineteenth-century and early twentieth-century gardens with irregular "English" beds. It was created in the early 1900s: a postcard dated 1901 shows a few trees, while postcards of the inauguration of Umberto I's equestrian statue (1905) show the garden already laid out in beds.

After the tenth anniversary of the University of Bari in 1935, the garden gates definitely disappeared at the front and at the back of the building. The University Gardens lost their identity and the rear gardens became Piazza delle Poste for the new Post Office building (1931-1934), while the front gardens were incorporated into public Piazza Umberto I.

Since then, the address of Palazzo Ateneo has been at number one, Piazza Umberto I (the square has always been a part of the urban landscape, thanks to its monumental entrance. Through this entrance there is the largest of the University's three monumental colonnades, followed by the two entrances to the Ceremonial Staircase, a double flight of steps with elegantly painted walls. The decoration work here was begun in 1890 by painter Rinaldo Casanova "in Raphaellesque style" on the walls at the first floor landing of the staircase and on the ceiling, but was immediately interrupted when he left Bari. The task was taken up again in 1896 by Bari artist Nicola Colonna whose

Cortile interno I, particolare / Courtyard 1, detail

Pagg. 15-17 Cortile interno II / Courtyard 2 →













Consiglio provinciale di Bari, che era a Londra). C'è una richiesta/testimonianza del 14 marzo 1890 del fratello di Rinaldo, Cesare suo collaboratore, che dice che essendo Rinaldo assentatosi per una o due settimane, ha bisogno urgente di 200 lire almeno necessarie al ritiro dell'oro da Napoli per completare le "decorazioni di diverse sale in quest'Ateneo". La richiesta è esaudita subito perché c'è urgenza di completare la decorazione delle Sale al primo piano, in quanto deve esservi trasferito il Museo Archeologico e subito inaugurato come accadde nel maggio 1890.

È interessante la notizia dell'oro da Napoli. Serve – deduco – per le decorazioni dorate, ovvero cartigli, grottesche, festoni che decorano sia le volte delle Sale e del Salone che lo Scalone: il primo ballatoio, le pareti, gli intradossi delle finestre, la volta e infine le due sculture in stucco allegoriche sovrastate dagli emblemi di Bari e della Provincia, al di sopra dell'arco (tamponato con un grande portone) dal quale si accede all'altro versante della scalinata, verso l'ingresso di piazza Cesare Battisti.

Il nome del pittore Rinaldo Casanova compare nelle carte di Archivio del 1890 insieme al Direttore dei lavori Giovanni Castelli, già architetto progettista. Al 21 marzo 1890 Rinaldo ha già fatto la decorazione del "Salone del

contract was dated 18 June 1896, and he completed the work on 15 December 1896.

Nicola Colonna put in his bid for the contract and was chosen from a series of Bari's important decorative artists who had been indicated as suitable: Domenico Battista, Michele and Giuseppe Montrone, Alfonso Lizzi, Ignazio Ferrara, Lanciuta and Girone (the latter are mentioned in the document without their first names). I believe that the decision to engage Bari artists to complete the work was dictated by the negative experience with famous non-Bari painter Rinaldo Casanova who – as we have seen – left Bari in 1890 never to return, we know from an unpublished letter dated 20 May 1890 addressed to the President of the Bari Provincial Council, that he was in London. There is a request/testimony dated 14 March 1890 from Cesare, Rinaldo's brother and assistant, which says that Rinaldo has been absent for one or two weeks and urgently needs at least 200 lire necessary for taking the gold from Naples to complete the "decorations in several rooms of this University". His request was met immediately because there was an urgent need to complete the decorations in the first floor rooms for the Archaeological Museum; this was transferred and inaugurated straight away in May 1890.

The mention of the gold from Naples is interesting. I presume

**Aula Magna Aldo Casu.** Mario Prayer, *Allegoria della Filosofia* (a sinistra) e *della città di Lecce* (a destra), particolari dell'affresco della volta (1924)

Aldo Casu Great Hall Mario Prayer, *Allegories of Philosophy, Art and Industry of Lecce* (left), details of ceiling frescoes (1924)





















Museo", della Sala a destra del "Salone del Museo" e deve fare ancora la Sala a sinistra e la scalinata principale. Si tratta oggi delle tre stanze di rappresentanza attigue e prospicienti piazza Umberto I, di cui la centrale è oggi il cosiddetto Salone degli Affreschi dove si svolgono dal 2003 convegni e da cui si gode di una bellissima visuale dall'alto del rigoglioso e antico giardino, le altre due corrispondono a Sale complementari nei servizi al Salone centrale. Nota è di Rinaldo la decorazione in stile neo-rinascimentale (1864) del Salone della Armeria borbonica nel Palazzo di Capodimonte a Napoli.

Possiamo ipotizzare che Rinaldo Casanova sia stato introdotto al cantiere barese dall'architetto napoletano Giuseppe Castelli come artista di qualità per una grande impresa che ben si confaceva allo stile classico del Palazzo Ateneo. Le decorazioni che ci rimangono nelle volte delle Sale suddette e in quelle "in stile raffaellesco" nello Scalone d'onore, tutte recentemente restaurate, ce lo dimostrano. Interessante la Pianta del disegno originale dello Scalone, che ci segnala le imponenti altezze, dal pianterreno 3,50 metri e dal piano fino al soffitto della scala 6,60 metri, oltre a riportare tutte le misure, e a rivelarci la presenza dell'altra rampa di scala (ora non accessibile) rivolta all'ingresso del prospetto posteriore del Palazzo, su piazza Cesare Battisti. Il cognome veneto Casanova ci può far ipotizzare una origine settentrionale del pittore Rinaldo e accomunarlo alla famiglia del più noto Achille Casanova (Minerbio/Bologna 1861-Bologna 1948) grande decoratore in ambito bolognese, con una preponderante produzione decorativa e ornamentale rispetto a quella pittorica, direttore nel 1917 dell'Istituto di Belle Arti di Modena, nel 1923 professore di

that it was needed for the gilded decorations, the scrolls, grotesques, and garlands on the ceilings of the rooms, the hall and the staircase the first landing, the walls, the window recesses, the ceiling and the two allegorical stucco sculptures surmounted by the emblems of Bari and the Province above the arch containing a great door leading to the other side of the staircase towards the entrance on Piazza Cesare Battisti

Painter Rinaldo Casanova appears for the first time in the Archives in 1890 along with the Director of works Giovanni Castelli, a former design architect. By 21 March 1890 Rinaldo had already completed the decoration of the "Museum Hall" and of the room to its right, and still had to complete the room to its left and the main staircase. Nowadays these three adjoining rooms overlooking Piazza Umberto I are used for official occasions. The central room is now the so-called Hall of Frescoes with a beautiful view down onto the flourishing old park, and has been used for conferences since 2003; the other two rooms are complementary service rooms to this central room. Rinaldo is known also for his neo-renaissance decoration (1864) of the Bourbon Armoury at Capodimonte Palace in Naples

Perhaps it was Naples architect Giuseppe Castelli who introduced Rinaldo Casanova to the Bari site as an excellent artist for a great undertaking, suitable for the classical style of Palazzo Ateneo. His skill is demonstrated by the recently restored ceilings of the rooms mentioned and the "Raphaelesque" ceilings of the Ceremonial Staircase. The original plan of the Staircase is interesting, because it shows the imposing heights involved: 3.5 meters from ground floor and 6.6 meters from the first floor to the ceiling of the staircase. Besides

← Page 24-26 Aula Magna Aldo Cossu, volta / Aldo Cossu Great Hall, ceiling



Aula Magna Aldo Cossu. Mario Prager, particolare dell'affresco della volta (1924) / Aldo Cossu Great Hall. Mario Prager ceiling detail (1924)



Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Bologna, e fratello del più giovane Giulio, noto per l'attività torinese di architetto e decoratore.

Molto documentato invece è il pittore barese Nicola Colonna, firmatario del contratto in data 18 giugno 1896 "per i lavori di completamento di dipinture e decorazione della grande scalinata nell'Ateneo in Bari".

Nato a Bari nel 1862, vissuto fra Ottocento e Novecento (padre del futuro pittore Umberto, 1913, e nonno del futuro nipote pittore Mario Colonna, 1948) ha affrescato numerose volte di palazzi signorili, quali Alberotanza e Rienzo a Bitonto (1920), Villa de Grecis a Bari (1910), e varie chiese tra cui spiccano San Francesco di Paola e Sant'Antonio a Bari, mentre per il figlio Umberto ricordiamo il grande ciclo della chiesa di San Ferdinando sempre a Bari.

A Rinaldo Casanova sono documentate (nel verbale di consegna dell'Oratorio del 10 febbraio 1890) anche le decorazioni delle pareti e delle volte dell'Oratorio posto al primo piano, di cui non abbiamo più notizia, tranne che in una Nota di Spese di 20.000 lire (comprensiva anche del costo dello Salone e delle tre sale del Museo Archeologico).

Al 1898 risale la notizia del sollecito del Rettore del Convitto Nazionale affinché il "Teatrino di esso Convitto venga sollecitamente completato", oggi non più esistente.

Al Salone del Museo Archeologico, oggi detto Salone degli Affreschi (al primo piano, lato Est), si può affiancare l'altra grande impresa decorativa, la maestosa Aula Magna a piano terra, ala del Rettorato (lato Ovest), restaurata dalla Soprintendenza nel 2003 e nuovamente aperta nel 2005 in occasione della commemorazione degli ottant'anni della nostra Università.

È bene ricordare che a essere Aula Magna era destinato il Salone al primo piano, nonché la necessità nel 1890 di trasferire ivi il Museo Archeologico e inaugurarla subito portò alla decisione di usare il Salone suddetto e le due Sale attigue.

Nel frattempo l'Università – come istituzione – per decollare dovette trovare tempi migliori e ciò accadde nella felice congiuntura tra l'onorevole Gentile, l'onorevole Massari e la volontà di Mussolini di creare una Università sulla costa adriatica col preciso disegno di espansione.

L'inaugurazione avvenne il 15 gennaio 1925, dopo solo quattro mesi di lavoro da parte del pittore Mario Prayer, con il coordinamento dell'architetto romano Cesare Augusto Corradini per il progetto complessivo della decorazione. Risplendono a nuova luce i grandiosi cicli di affreschi del torinese Mario Prayer (1887-1959), eseguiti nel 1924 (con l'aiuto del fratello Guido) in occasione dell'immediata inaugurazione del Palazzo Ateneo nel 1925 quale sede della prima Università pugliese. La data è dichiarata a chiare lettere nel cartiglio in alto alla calotta absidale dove troneggiano a tre a tre le figure allegoriche di Vico, Tommaso d'Aquino, Dante, Leonardo, Galilei, Morgagni, con al centro il Motto "ARS – SCIENTIA – HUMANITAS" al di sotto del grande melograno affrescato, simbolo della resurrezione, della

providing all the measurements, it also tells us about another flight of stairs which is no longer accessible but which led to the entrance at the rear of the University on Piazza Cesare Battisti. The Veneto surname Casanova means that painter Rinaldo probably came from northern Italy, and he may have been connected to the family of the more famous Achille Casanova (Minerbio/Bologna 1861 - Bologna 1948) a great decorator in Bologna, better known for his decorative and ornamental work than for his painting; he was Director of the Modena Institute of Fine Arts in 1917, and Professor of Decoration at the Bologna Academy of Fine Arts in 1923. His younger brother Giulio was known in Turin as an architect and decorator.

Bari painter Nicola Colonna is very well-documented, and signed his contract on 18 June 1896 "for completion of the painting and decoration of the great staircase of the University in Bari".

Colonna was born in Bari in 1862, and his life spanned the 1800s and 1900s. Father of painter Umberto (1913) and grandfather of painter Mario Colonna (1948), he painted frescoes on the ceilings of many great houses: for the Alberotanza and the Rienzo in Bitonto (1920), at Villa de Grecis in Bari (1910) and in various churches including San Francesco di Paola and Sant'Antonio in Bari. His son Umberto is remembered for the great fresco cycle in the Church of San Ferdinando, also in Bari.

Rinaldo Casanova is recorded in the consignment report for the Oratory (10 February 1890) as having also decorated the walls and ceilings of the Oratory on the first floor; there is no further news of this except for an expenses note of 20,000 lire (including the cost of the Staircase and the three rooms of the Archaeological Museum).

In 1898 the Head of the National Boarding School urged that "the rapid completion of this Boarding School's theatre", which no longer exists.

The Archaeological Museum, now known as the Hall of Frescoes (first floor, east side), can be ranked alongside the other great decorative work in the majestic Great Hall (Aula Magna) on the ground floor of the Rectorate (west side); it was restored by the Superintendence in 2003 and opened again in 2005 to commemorate the 80th anniversary of our University.

We should remember that the Great Hall was originally intended to be the Hall on the first floor, but in 1890 it became necessary to transfer the Archaeological Museum and to open it immediately, so that it was decided to use the first-floor Hall and the two adjoining rooms for Museum.

Meanwhile, in order for the University to really succeed as an institution, better times were needed, and these fortunately arrived in due course, because Hon. Gentile, Hon. Massari and Mussolini all wished to create a University on the Adriatic Coast, with the precise aim of expansion.

The inauguration ceremony took place on 15 January 1925, after only four months of work by painter Mario Prayer, with Roman architect Cesare Augusto Corradini responsible for coordinating the overall decoration project. Restoration work has now given a new splendour to the grandiose fresco cycles by Turin artist Mario Prayer (1887-1959), painted in 1924 with the help of his brother Guido for the





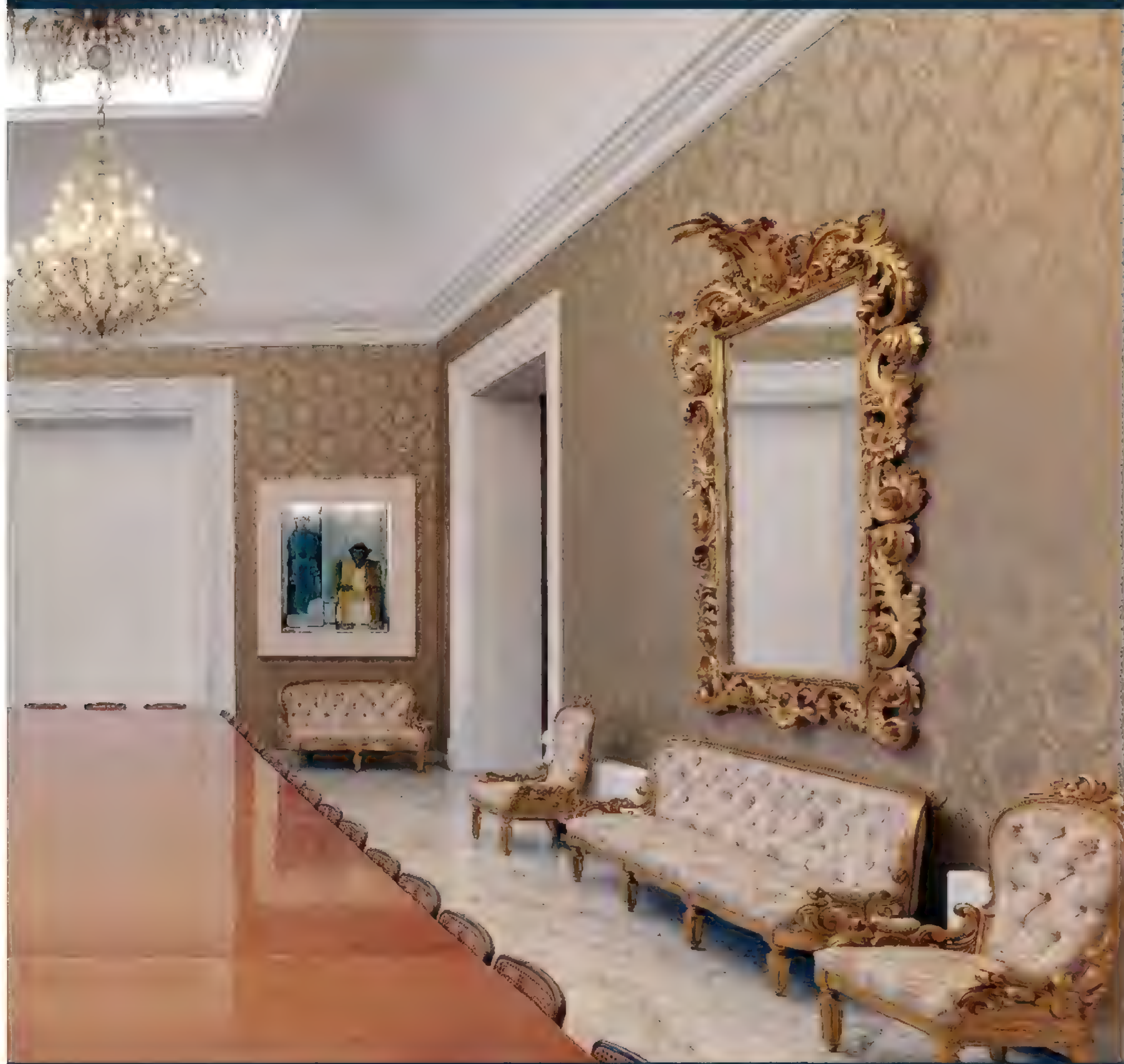














prosperità e della concordia. Tutto il ciclo di affreschi si dispiega nella volta come una novella Cappella Sistina e l'interpretazione allegorica dei personaggi e stilistica dell'artista (neo-gotico fiorito, neo-rinascimento) bene si inquadra nella cultura italiana del tempo (un confronto corre immediato con l'Aula Magna dell'Università di Pisa e gli affreschi di De Carolis), rivelando un'evoluzione di gusto rispetto alle "grottesche" di quarant'anni prima dipinte dal Casanova nel Salone degli Affreschi.

L'Aula Magna fruisce di un intenso programma decorativo, in rapporto di aderenza totale con le linee architettoniche in quanto una serie di scene allegoriche, di figure simboliche, di motivi ornamentali, di medaglioni, di putti e di elementi decorativi vegetali si dispiegano simmetricamente sulla volta, sull'abside, sulle lunette e sui pilastri. È evidente il carattere sacrale dell'Aula a cominciare dalla planimetria per continuare nell'aulicità del repertorio iconografico, che esalta il luogo del Sapere, l'Università, il luogo di residenza, la città di Bari (la prima delle figure allegoriche ad apparire accanto all'immagine di Vico) e la regione, la Puglia (richiamata da molte figure allegoriche delle città). Nella calotta absidale, dunque, all'estrema destra è *Barium*, figura allegorica con i simboli del commercio e della navigazione, all'estrema sinistra *Foggia*, una dama che porta un fascio di frumento. Lungo la volta, impostata su sei pilastri, sono rappresentate due

numerosi immaginario di Palazzo Aeneo in 1925 as the seat of Apulia's first University. The date is clearly shown in the scroll above the dome of the apse dominated by the allegorical figures of Vico, Thomas Aquinas, Dante, Leonardo, Galilei, Morgagni, grouped in threes with the motto *ARS - SCIENTIA - HUMANITAS* at the centre, below the great fresco of the pomegranate, symbol of the resurrection, of prosperity and of concord. The entire cycle of frescoes spreads out across the ceiling like a new Sistine Chapel and the allegorical interpretation of the characters and the artist's stylistic interpretation (floral neo-gothic and neo-renaissance) reflect the Italian culture of the time, to compare with the Great Hall of the University of Pisa and the frescoes of De Carolis, showing a change in taste compared with the "grotesques" of forty years earlier painted in the Hall of Frescoes by Casanova.

The intense decorations in the Great Hall adhere perfectly to its architectural structure, with a series of allegorical scenes, symbolic figures, ornamental motifs, medallions, cherubs and floral decorations spreading symmetrically across the ceiling, the apse, the lunettes and the columns. The sacred character of the Hall is quite evident, starting with its floor-plan and continuing with the noble subjects of its decorations, these exalt this place of Knowledge, the University, its place of residence in the city of Bari – the first of the allegorical figures to appear next to the image of Vico – and the Aquinas – evoked by many

Sala dei Rettori / Rectors Hall



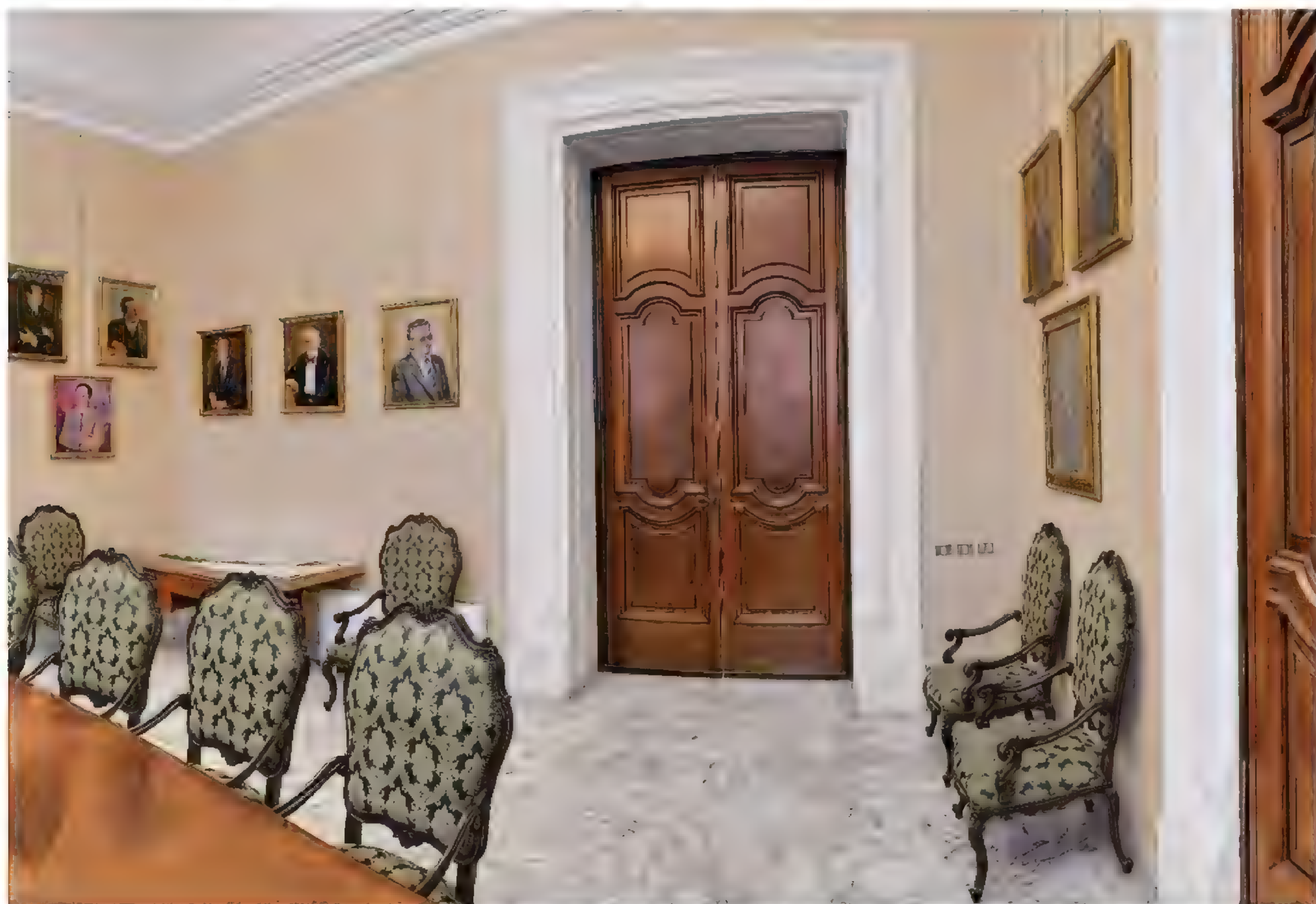


scene in finta cornice mistilinea intervallate da una composizione centrale e cruciforme a quattro scomparti di doppie figure di putti reggifestone. Nella prima scena c'è *Edipo* che a Tebe risolve l'enigma della sfinge, nella seconda c'è *Ulisse*, simbolo dell'intelligenza umana, che fugge dopo aver accecato Polifemo. Alla base della volta, corrispondenti a ogni pilastro sottostante, sono presenti le Allegorie delle principali discipline che si fronteggiano (da sinistra a destra): la *Filosofia* e la *Matematica*, la *Medicina* e la *Geografia*, la *Letteratura* e l'*Agricoltura*. Nei piedritti otto figure simboliche rappresentano altrettante città della Puglia: Lecce, Barletta, Lucera, Andria, Taranto, Brindisi, Altamura, Trani. Nelle lunette, fra un pilastro e l'altro, sono raffigurate Scene allegoriche, di cui ricordiamo la raffigurazione della *Provincia di Bari* che compare nuovamente negli affreschi in quanto Bari è il capoluogo della Puglia, ma anche sede dell'Università. È una figura allegorica seduta su un trono con un giovane Turco col fez e la caravella, simbolo del ruolo mercantile e anche del programma politico di espansione verso Oriente degli anni Venti del Novecento. E ancora segnaliamo l'*Umanità che si risveglia* "in cui, con significato universale che travalica il destino delle genti pugliesi, l'artista sembra volerci rammentare che il risveglio, la rinascita e, infine, la libertà dell'uomo possono scaturire solo dalla conoscenza e dalla vittoria sull'ignoranza".

allegorical figures representing its cities. The dome of the apse shows *Barletta* on the far right as an allegorical figure with the symbols of commerce and navigation, and on the far left shows *Lecce*, depicted as a lady carrying a wheat sheaf.

The ceiling, rests on six columns, and it contains two scenes inside a mixtilinear truss frame, with a central cruciform composition in four sections with couples of putti supporting garlands. The first scene shows *Oedipus* who resolves the riddle of the Theban sphinx, while the second shows *Ulysses*, representing human intelligence, fleeing after he has blinded Polyphemus. At the base of the ceiling, corresponding with each of the columns beneath, the Allegories of the most important disciplines face each other from left to right: *Philosophy* and *Mathematics*, *Medicine* and *Geography*, *Literature* and *Agriculture*. The eight symbolic figures on the impostes represent eight of Apulia's cities: Lecce, Barletta, Lucera, Andria, Taranto, Brindisi, Altamura and Trani. Between one column and the next, the lunettes contain allegorical scenes including a representation of the *Province of Bari* which appears again in the frescoes because Bari is not only the chief city of Apulia, but is also the seat of the University. Bari is an allegorical figure seated on a throne, accompanied by a young Turk wearing a fez and the caravel, symbols of the city's mercantile activity and also of the 1920s political programme of eastward expansion. There is also *Umanità che si risveglia* "Mankind awakes" in which,

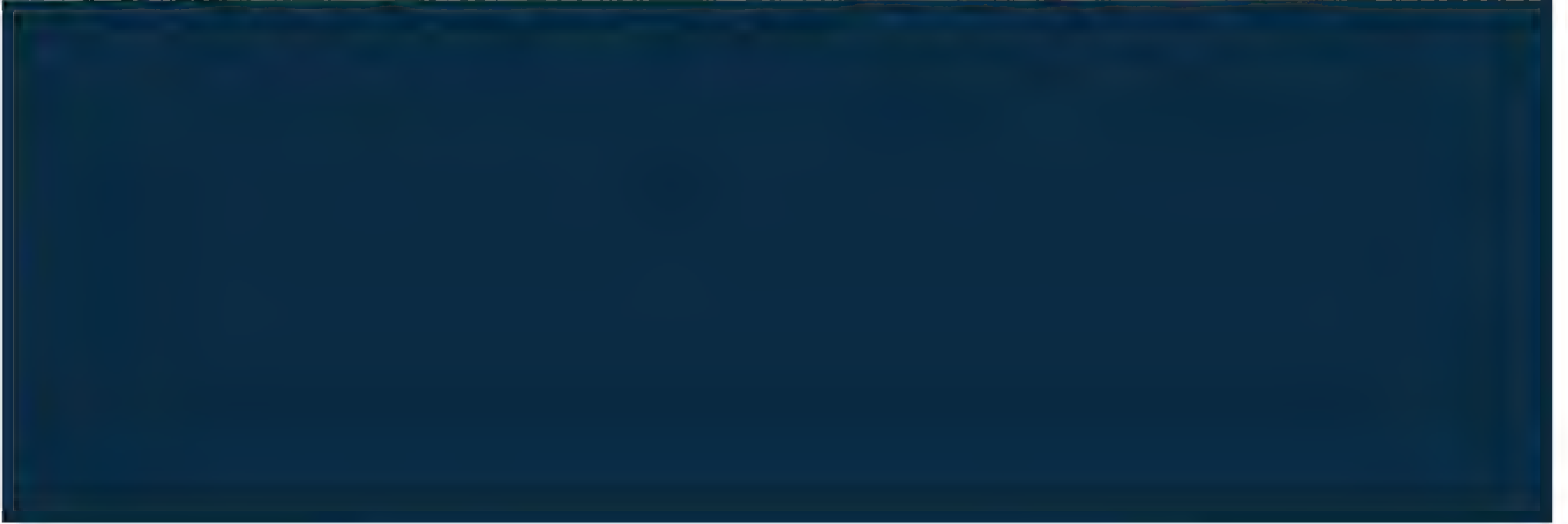
← Pagg. 35-38 Scala monumentale del Salone degli Affreschi / Ceremonial Staircase to Hall of Frescoes













Sulla parete del Salone, opposta all'abside, vi è una grande lunetta istoriata, con al centro raffigurata una nicchia monumentale completamente occupata da un tondo con il volto femminile e sotto l'iscrizione "LIBERTAS". Tale volto è stato a suo tempo ridipinto a coprire l'immagine di Mussolini, così come in asse, in fondo alla Sala nella calotta absidale, una grande nicchia conteneva la statua di Vittorio Emanuele II ed è stata coperta con un dipinto raffigurante *Minerva*.

Trait d'union delle pareti dell'Aula Magna è un tendaggio damascato che corre al di sopra di tutti gli scanni lignei che si concludono

with the universal meaning which surpasses the destiny of the peoples of Apulia, the artist seems to remind us that the awakening, rebirth, and the final freedom of mankind, may come about only through knowledge and victory over ignorance".

On the wall opposite the apse, there is a large stained-glass lunette, the centre shows a monumental niche completely filled by a circle containing a female face, and the inscription below reads "LIBERTAS". This face has been painted in to cover the face of Mussolini, just as at the opposite end of the Hall in the domed part of the apse, a large niche once contained a statue of Victor Emanuel II, but has since been covered with a painting of *Minerva*.

The *trait d'union* of the walls in the Great Hall is a damask drapery running above all the elaborately decorated wooden chairs; these finish masterfully in the apse area with a wooden choir, dominated by the Rector's Throne, the beginning and the end of the sacred figurative process of Knowledge in the University. The onlookers in the public

Volta della Scala monumentale del Salone degli Affreschi  
Ceiling of Ceremonial Staircase to Hall of Frescoes









magistralmente nella zona absidale con un coro ligneo, in cui primeggia la Cattedra del Rettore, perno conclusivo e iniziale del percorso figurativo sacrale della Sapienza nell'Università. Un pubblico di astanti ascolta su pregevoli sedie scolpite in legno, con reminiscenze dalla tipica sedia 'alla savonarola' (sempre su disegno dei Prayer, così come il mobilio nelle Sale del Rettorato a piano terra, all'infuori del Salone del Consiglio con consolle rococò dono della famiglia Mininni). Si concludono con l'Aula Magna i grandi cicli decorativi del Palazzo Ateneo, realizzati come abbiamo detto da artisti italiani come Rinaldo Casanova, il barese Nicola Colonna, i veneti Mario e Guido Prayer (anche se Mario è nato a Torino) di fama internazionale e baresi di adozione. Infatti Mario Prayer si trasferisce con la famiglia a Bari nel 1915 ed è sicuro interprete di un momento significativo della cultura pittorica italiana. Dipinge sia per molte case private baresi sempre aiutato dal fratello Guido, che per molti centri pugliesi e lucani, nonché a Roma. Ma è l'Aula Magna dell'Università di Bari a essere il trampolino di lancio per i Prayer per molte importanti decorazioni dei Palazzi rappresentativi della nostra città: nel 1925 la Sala Consigliare del Palazzo di Città, nel 1926 la decorazione della Sala Giuseppina

listen, seated on precious wooden chairs, akin to the typical 'Savonarola' chair; these were also made to a design by Prayer like the furniture in the Rectorate Hall on the ground floor, outside the Council Room with its rococo console tables donated by the Mininni family.

The Great Hall is where the University's great decorative cycles end; these were created, as we have said, by Italian artists like Rinaldo Casanova, Bari artists like Nicola Colonna, and Veneto artists like brothers Mario and Guido Prayer (although Mario was actually born in Turin), who were internationally famous but became adoptive citizens of Bari. Mario Prayer moved his family to Bari in 1915 and is an established leader of an important period in Italian painting. He painted many private houses in Bari, always helped by his brother Guido, and across Apulia and Lucania (Basilicata), as well as in Rome. It was, however, the University of Bari's Great Hall which launched the Prayer brothers, who then went on to decorate many of our city's important buildings: the City Hall Council Room in 1925; the Giuseppina Room of the Kursaal Santalucia in 1926, as well as the *stucco* and decorative panels in the adjoining cinema-theatre; and the Prefecture's Hall of Representatives in 1938.

The Bari University's Great Hall has been, and still is, the launch-pad

Colonnato del Salone degli Affreschi (I piano) / Hall of Frescoes arcade (first floor)





del Kursaal Santalucia, nonché gli stucchi e i pannelli decorativi dell'attiguo Cinema-teatro, nel 1938 la Sala di Rappresentanza della Prefettura.

L'Aula Magna dell'Università di Bari è stata e continua a essere il trampolino di lancio della cultura in Puglia, in Italia e in Europa, grazie anche a Mario Prayer che ha contribuito, con la sua concezione dell'alta funzione dell'arte, alla costruzione dell'identità della nostra città. Una identità a cui largamente partecipa ancora oggi il "giardino storico" di piazza Umberto I. È stato valorizzato infatti nel 2012 a livello internazionale, perché inserito nelle "vie dei giardini" (Garden Road) grazie al Progetto dell'Unione Europea Culttour (Cultural Garden Heritage as focal point for sustainable Tourism) di cui la Regione Puglia è il Partner italiano, Project Manager Mauro P. Bruno.

Un restauro di tipo scientifico secondo la *Carta del Restauro dei giardini storici* (Firenze 1981) porterebbe all'antico splendore "il giardino all'Università" ed esalterebbe ancora di più il nostro monumentale Palazzo dell'Ateneo (recentemente restaurato) che fa da prezioso sfondo.

*Mimma Pasculli Ferrara*

for culture in Apulia, in Italy and in Europe; this is also thanks to Mario Prayer, whose contribution to the construction of our city's identity was the concept of art's noble function. The "historical garden" in Piazza Umberto I still plays an important role in this identity today. It received international recognition in 2012 when it was put on the "Garden Road" by the European Union's Culttour Project (Cultural Garden Heritage as a focal point for sustainable tourism) of which Apulia's Regional Assembly is the Italian Partner, and the Project Manager is Mauro P. Bruno.

According to the *Carta del Restauro dei giardini storici* (Florence 1981), a scientific restoration process would restore the "University garden" to its former splendour, and would give even more prominence to its magnificent background: our monumental and recently restored Palazzo Ateneo.

*Pagg. 44-45*  
Salone degli Affreschi (I piano)  
Hall of Frescoes (first floor)

*Pagg. 46-47*  
Saletta Presidenziale (I piano)  
Presidential Room (first floor)









